782 ZR27

Reissmann

Die oper in ihrer kunst- und kulturhistorischen bedeutung.

150850

Nov 14 | 98367

Book No.	Accession
782 ZR27	150850

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

SINE LITERIS MORS EST

7 DAY BOOK

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

3 1223 03554 0633

Acc 5512

DATE DUE

Printed in USA

Die Oper

in ihrer kunst- und kulturhistorischen Bedeutung

dargestellt

von

Dr. August Reißmann.

Stuttgart.

Verlag von Adolf Bonz & Comp.

1885.

782
Z R 27

150850

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

3 1223 03554 0633

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Erstes Buch.

Theorie der Oper.

Erstes Kapitel: Die dramatische Darstellung 7
Zweites Kapitel: Das Verhältniß der Musik zur dramatischen Darstellung 20
Drittes Kapitel: Schauspiel und Gesang 38
Viertes Kapitel: Das Singspiel 59
Fünftes Kapitel: Die Oper und ihre Formen 68

Zweites Buch.

Geschichte der Oper.

Erstes Kapitel: Die Anfänge der Oper 87
Zweites Kapitel: Die weitere Ausbildung der Oper in Italien und Frankreich 100
Drittes Kapitel: In Deutschland 126
Viertes Kapitel: Die Oper in ihrer Vollendung 147
Fünftes Kapitel: Das sogenannte Musikdrama und die Oper der Gegenwart 224

Einleitung.

Keine andere Form künstlerischer Schaffensthätigkeit hat so durchaus verschiedene, direkt einander entgegengesetzte Meinungen selbst bei Aesthetikern und Theoretikern hervorgerufen, als die Oper, das in Musik gesetzte Drama. Neben heftig eifernden Verächtern hat sie enthusiastische Verehrer und Vertheidiger gefunden. Während jene sie als unnatürlich und absurd bekämpfen und lächerlich zu machen suchen, preisen diese sie als das höchste Produkt künstlerischer Thätigkeit. Jene lassen sie höchstens als einen dürftigen Nothbehelf für die mehr oder weniger geist- und gehaltlose Unterhaltung gelten, diesen dagegen ist sie lautester Quell höchsten und reinsten Genusses, und während jene in ihr nur eine Karrikatur des rezitirenden Dramas sehen, erscheint sie diesen als dessen höchste Ausgestaltung.

Es ist leicht zu erweisen, daß nur die vollständige Verkennung der eigensten Wesenheit der dramatischen Darstellung dazu führen konnte, die Existenzberechtigung der Oper als Kunstform anzuzweifeln.

Richtig ist ja, daß alle die Vorgänge, welche durch sie uns vergegenwärtigt werden, in der Wirklichkeit meist ohne Musik — ohne Gesang und Instrumentalbegleitung — vor sich gehen; allein die Bühne soll auch nicht die nackte Wirklichkeit nach ihrem rein prosaischen Verlauf darstellen, sondern vielmehr in ihrer poetischen Verklärung. Und wenn es dem Dichter gestattet ist, seine handelnden Personen in der gebildeten Sprache, mit jener künstlerischen Besonnenheit reden und handeln zu lassen, welche sich weit über die im Leben übliche Weise erhebt, so darf man auch noch die letzte Konsequenz ziehen und die Beihilfe jener Kunst gestatten, die so bedeutsam auch für die Welt der Wirklichkeit geworden ist, die Musik. Durch Jahrhunderte hindurch hat sie sich als die beste Trösterin in den dunkelsten Lagen des Lebens erwiesen, eben so wie sie dessen Lichtpunkten früh mächtig erhöhten Glanz zu geben wußte. Gesang und Musik sind deßhalb im Leben der Völker zu entscheidenden Kulturmächten geworden, die es belebend und erregend durchziehen und in den verschiedensten Stadien begleiten. Man wird ihrer daher auch nur schwer entbehren können, wenn es gilt ein Stück dieses Lebens dramatisch darzustellen. Das ist auch aus der Geschichte zu erweisen, was noch später gezeigt werden soll.

Wenn die dramatische Darstellung sich nicht nur darauf beschränken soll, die nackten Thatsachen dem Zuschauer anschaulich zu machen, sondern wenn es im Gegentheil Hauptaufgabe derselben ist, die verborgenen Triebfedern der Handlung bloszulegen, die innern Prozesse, welche ihr zu Grunde liegen, zu enthüllen, sie uns so gegenwärtig zu machen, daß wir sie mit durchleben, als wären wir an der Handlung selbst betheiligt und nicht bloße Zuschauer, so muß es ihr auch gestattet sein,

sich aller Hilfsmittel zu bedienen, die diesem Zwecke entsprechen. Keine andere Kunst aber erweist sich als eine so bereite Herzenskündigerin, wie gerade die Musik. Sie trat deßhalb auch früh bei allen Kulturvölkern in den Dienst des Kultus und wurde ebenso früh hoch bedeutsam für die sich daraus entwickelnden dramatischen Darstellungen. Auch an der besondern Gestaltung des griechischen Dramas nahm die Musik schon wesentlichen Antheil, wenn auch in mehr äußerer Weise. Sie beherrschte oder beeinflußte doch sehr stark die prosodische Anordnung und zwar so, daß die große Fülle rhythmischer Maße und Formen, in denen sich das griechische Drama darstellt, nur durch sie ermöglicht wurde. Auch hier schon wurde sie mit herbeigezogen, um die Wirkung solcher scenischen Darstellungen zu erhöhen. Damit aber ist auch der Boden gewonnen, auf welchem die Oper hervortrieb, bei der die Musik mit all ihren reichsten Mitteln aufgeboten wird, um die höchste und überzeugendste Wirkung zu erreichen. Es soll damit nicht eine neue singende Welt geschaffen werden, sondern Gesang und Instrumentalmusik geben nur ihre reichen und unmittelbar wirkenden Kunstmittel her, um den poetischen Gehalt der Welt der Wirklichkeit uns in umfassendster und treffendster Weise zu vermitteln. Die handelnden Personen bedienen sich der zum Gesang gesteigerten Rede, weil diese mehr als die nur rezitirte geeignet ist, das was sie empfinden auszudrücken, und die Instrumentalmusik tritt hinzu, weil sie zumeist im Stande ist auch die Empfindung derartig beim Hörer und Zuschauer in Fluß zu bringen, daß er mit hineingezogen wird in Situationen und Handlung, so daß er sie lebendig mitfühlt, als wäre er selbst dabei betheiligt.

Dieser Prozeß soll hier ausführlich nachgewiesen werden

und dabei wird sich auch herausstellen, daß diese Form der Oper selbstverständlich nur bei gewissen Stoffen gerechtfertigt erscheint und daß durch sie auch die andern verwandten Formen: das Schauspiel mit Gesang und das Singspiel wie die Oper mit gesprochenem Dialog durchaus nicht aufgehoben sind.

Erstes Buch.

Theorie der Oper.

Erstes Kapitel.

Die dramatische Darstellung.

Der Trieb, vergangene, durch Sage und Geschichte vermittelte oder eigen erlebte Begebenheiten durch die versuchte äußere Schaustellung sich wieder zu vergegenwärtigen, ist fast so alt wie das Menschengeschlecht, und die ersten Aeußerungen desselben fallen mit den Anfängen der Kultur zusammen. Ueberall, wo diese ihre ersten Spuren zeigt, finden sich auch Versuche durch Gesang, Tanz und Mummerei in lebendiger Darstellung das der Gegenwart zu vermitteln, was längere oder kürzere Zeit bereits zur Vergangenheit geworden ist und nur noch im Gedächtniß der Einzelnen oder ganzer Völker fortlebt. Hier erleiden die Vorgänge mancherlei Veränderungen. Die schöpferisch thätige Phantasie bemächtigt sich ihrer und streift ihnen gern und leicht ihre intimen Beziehungen zur realen Welt ab, um sie auf eine anscheinend höhere Stufe der Existenz zu erheben. Sie umrankt die Träger der Ereignisse mit dem Schein des Wunderbaren, rüstet sie mit übernatürlichen Kräften aus, macht sie zu bevorzugten Günstlingen der Götter und bringt sie in direkten Verkehr mit diesen. So bildet sich in der Phantasie der Völker

neben der realen Welt eine neue, dieser nachgebildete Welt mit Wesen höherer Art, die außer mit den allgemein menschlichen auch noch mit übersinnlichen Kräften ausgestattet sind; neben der Geschichte macht sich die Sage geltend, jene, indem sie die merkwürdigen Begebenheiten durch objektive Feststellung des Thatbestandes für spätere Zeiten aufzubewahren unternimmt; diese, indem sie eine phantastische Wunderwelt erschafft, die als ein heller Abglanz der meist trüben Welt der Wirklichkeit Jahrhunderte hindurch das Gemüth der Völker ergötzt und erhebt. Beide liefern der künstlerischen Schaffensthätigkeit die Stoffe für ihre Darstellung, sowol im Epos wie im Drama.

Jenes ist zunächst nichts weiter, als die künstlerisch durchdachte und ausgeführte Erzählung irgend eines bedeutsamen Ereignisses dieser Welten; das Drama aber die anscheinend thatsächlich vor unsern Augen sich in lebendigster Wirklichkeit entwickelnde Darstellung einer Begebenheit. Das Epos berichtet davon als wirklich vergangen und überläßt es unserer Phantasie, die Erzählung in Handlung mit mehr oder weniger Lebendigkeit zu übersetzen. Das Drama dagegen führt es uns als eine sich vor unsern Augen mit allen betheiligten Personen vollziehende Handlung vor. Im Epos werden diese nur für die Phantasie charakterisirt, im Drama aber in bestimmten Repräsentanten leibhaftig vorgeführt.

In dieser Verschiedenartigkeit der Darstellung ist selbstverständlich auch eine Verschiedenheit der Behandlung der Stoffe begründet. Dem Epos fehlt der ganze äußere Apparat, durch welchen das Drama mit auf die äußern Sinne wirkt, um dadurch die Handlung verständlich zu machen; es muß ihn durch treue und möglichst ausführliche Schilderungen zu ersetzen suchen, um durch sie in der Phantasie des Genießenden Ort, Zeit und die Träger der Begebenheiten und damit die Entwickelung der Handlung selbst hervorzurufen. Es sind meist umständliche

Schilderungen nothwendig, um uns mit den Sitten und Gebräuchen der verschiedenen Länder und Zeiten, den einzelnen Persönlichkeiten und dem Grund und Boden, auf dem sie stehen und handeln, so vertraut zu machen, daß wir ihre Erlebnisse wie ihre Handlungen nach ihrem ganzen innern wie äußern Zusammenhange begreifen.

Dem entsprechend sind auch die Stoffe so zu wählen, daß sie Gelegenheit zu solch breiten Schilderungen geben, ja diese geradezu herausfordern. Den Stoff für das Epos gibt demnach weit weniger das Geschick und die Thätigkeit einzelner bedeutender, aus einer größeren Gesammtheit heraustretender Helden, als vielmehr das Geschick und die Thaten ganzer Völker, das dann allerdings hauptsächlich wiederum von deren Führern und hervorragendsten Stammesgenossen dargestellt wird. Wenn auch das Epos die Geschicke und die besondern Umstände dieser besonders heraustretenden Personen vorwiegend berücksichtigt, so geschieht dies doch meist immer nur so weit, als sich darin der gesammte Zustand und das Bewußtsein eines ganzes Volkes offenbart. Nationale Kämpfe und die dadurch herbei geführten großen Umwandlungen, wie die Völkerwanderung, die Kreuzzüge, die großen kirchlichen Bewegungen, der Untergang ganzer Reiche und Völker, wie der Weg zu ihrer höchsten Blüte bieten so den Stoff für das Epos, und zwar in ihren weitesten und ausgebreitetsten Beziehungen; von diesen uns ein möglichst anschauliches Bild zu vermitteln ist die höchste Aufgabe des epischen Gedichts.

Indem das Drama die leitenden Personen lebendig handelnd vorführt, werden diese in den Vordergrund gestellt, so daß sie nun mehr unser Hauptinteresse beanspruchen. Wie sehr sie auch von dem allgemeinen Volksbewußtsein, das im Epos Ausdruck findet, noch abhängig erscheinen, so können sie doch unsere volle Aufmerksamkeit nur dadurch gewinnen, daß sich dies

allgemeine Bewußtsein in eigenthümlicher individueller Weise geltend macht. Während uns die Personen des Epos hauptsächlich nur als Träger der Handlungen und Ereignisse, der besondern Zustände und des allgemeinen Zeitgeistes, in dessen Sinne sie handeln, interessiren, werden sie im Drama zu Individuen, mit denen wir uns ihrer selbst halber gern beschäftigen. Die Thaten und Ereignisse mit all ihren nöthigen Voraussetzungen und ihren weitern Folgen in möglichster Treue und Lebendigkeit darzustellen und zwar so, daß damit zugleich die örtlichen und zeitlichen Bedingungen treu geschildert werden, das ist Aufgabe des Epos. Das Drama nimmt dies dagegen zum Hintergrunde, auf welchem die Helden in scharf abgegrenzter Individualität heraustreten und Geltung zu gewinnen suchen.

Dem entsprechend gewinnt die Lyrik, als Ausdruck der Einzelempfindung, im Drama eine wesentlich andere Bedeutung als im Epos.

Die Lyrik erscheint auch im Drama noch nicht so individuell zugespitzt, wie im Liede, das dem Ausdruck der nur auf sich selbst bezogenen Einzelempfindung dient. In diesem strömt das Einzelsubjekt aus, was im Moment sein Herz bewegt, und zwar ohne einen andern Zweck, als den, sich davon zu befreien und der Außenwelt Kunde davon zu geben. Die Wonnen der erwachenden Natur im Frühling, das Rauschen des Wassers und des Laubes, Sonnenaufgang oder Untergang erwecken ebenso die mannigfachsten Stimmungen im Innern des Menschen, wie alle die mannigfaltigen Vorgänge, bei denen das menschliche Herz direkt betheiligt ist, sei es in Liebe oder Haß, Schmerz oder Freude, Sehnen und Verlangen, oder Abscheu und Widerwillen. So lange diese Stimmungen nur als solche auftreten und ohne weitere Folgen vorübergehen, geben sie den Stoff für das Lied; dramatisch werden sie erst dann, wenn diese seelischen Bewegungen zu wirklichen Entschlüssen und

Thaten führen. Dem entsprechend sind nicht eigentlich diese, nicht die Handlungen an sich *dramatisch*, und auch nicht die Leidenschaften oder Empfindungen an sich, sondern sie werden es nur dadurch, daß sie zur That führen. Insofern nimmt auch das *Epos* lyrische und dramatische Partien auf, aber doch nur vereinzelt, nicht als wesentliche Bestandtheile der Form, sondern nur als schmückende und lebendiger gestaltende Hilfsmittel der Gesammtdarstellung. Es genügt bei ihm, uns die Helden zu beschreiben und auch von ihren Empfindungen nur berichtend Kunde zu geben; um die Erzählung in größerer Anschaulichkeit auszuführen und ihr lebendigeren Fortgang zu schaffen, werden in einzelnen besonders wichtigen und auszuzeichnenden Momenten auch die Personen redend eingeführt, so daß sie selber von ihren Empfindungen und Entschließungen Kunde geben. Das ist nicht absolut nothwendig für das Epos, das, wie es überhaupt zunächst auf Beschreibung und Schilderung angewiesen ist, auch in diesen einzelnen Fällen sich durchaus darauf beschränken könnte, den Inhalt der durch Dialoge oder Monologe dargelegten Gespräche einfach berichtend anzugeben. Die Form an sich erleidet durch die veränderte Behandlung einzelner Partien keine Veränderung, nur ihre Wirkung wird dadurch erhöht, die im andern Falle leicht Ermüdung herbeiführt.

Aus alle dem ist ersichtlich, daß für die *dramatische Darstellung* die Ereignisse und Begebenheiten wesentlich andere Bedeutung gewinnen, als für die *epische* Bearbeitung. Deren Hauptaufgabe, die *Schilderung* und *Beschreibung*, wird bei der dramatischen Darstellung durch *Dekoration*, *Aktion*, *Kostüm*, überhaupt durch die ganze Scenerie ersetzt, und der Dichter kann sich mit der größten Sorgfalt und Ausführlichkeit den darstellenden Personen zuwenden, um an ihnen die ganze Handlung nicht nur nach ihrem äußeren Verlauf, sondern auch nach ihren treibenden Motiven zur Anschauung zu bringen. *Nicht*

die Darstellung der Ereignisse ist höchste Aufgabe des Dramas, sondern der seelischen Prozesse, welche ihnen zu Grunde liegen. Es soll uns zeigen, wie durch innere oder äußere Vorgänge angeregt in den handelnden Personen Seelenbewegungen hervorgerufen werden, die sich bis zu leidenschaftlichen Ausbrüchen steigern und endlich zur verhängnißvollen That führen.

So liefert nicht eigentlich das thatsächliche Ereigniß den Stoff für das Drama, sondern das Epische im Menschen, als Grund und Ursache seiner Thaten. Das ist auch bei der Lyrik der Fall, aber, wie gezeigt wurde, in anderer Weise. Bei ihr nimmt das dichtende Subjekt sich selbst zur Voraussetzung, sie stellt sich die Darstellung der eigenen Innerlichkeit als Ziel, und die Außenwelt gilt ihr dabei nur so weit, als sie an der individuellen Erregung Antheil nimmt und darin aufgeht. Das Epos wendet sich dieser Außenwelt ebenso entschieden zu, wie das Drama; jenes macht sie hauptsächlich zum Objekt seiner Darstellung, das Drama aber nur zum Schauplatz der Handlung. Die Lyrik wird dramatisch, indem sie sich in bestimmten Personen darstellt. Sie gibt die einseitige Selbstgenügsamkeit auf; die sonst vereinzelt durch sie in die Erscheinung tretenden Empfindungen werden unter sich in Beziehung gebracht und zu einheitlichem Lebenszuge verbunden. Dadurch entstehen Charaktere, die in entscheidenden Verkehr mit der sie umgebenden Welt treten und gezwungen werden zu handeln, um diese sich zu unterwerfen oder sich unterordnend ihrem allgemeinen Zuge anzuschließen. Hieraus ergibt sich auch, daß, obwol das Drama ebenso wie das Epos die historisch gewordene Welt zu ihrer ersten Voraussetzung haben, doch beide ihre Stoffe verschieden wählen oder doch unter andern Gesichtspunkten anschauen müssen. Wenn auch gewisse Stoffe unzweifelhaft sich nur für die epische und andere nur für die dramatische

Darstellung eignen, so sind doch auch entschieden solche vorhanden, welche ebenso für das Drama wie für das Epos zu verwerthen sind. Der epische Held erscheint mehr als der Charaktertypus eines ganzen Volkes, der dramatische als dessen individueller Ausdruck. Jener denkt, fühlt und handelt vorwiegend getragen und erfüllt von den allgemeinen Interessen der Gesammtheit, zu der er sich bekennt, dieser sucht sie sich vielmehr dienstbar zu machen, um sie in seinem Sinne zu leiten, ihnen seinen eignen Willen aufzunöthigen. Im Epos rückt das Leben in Massen vorwärts, im Drama in einzelnen hervorragenden Persönlichkeiten; dort sind es die Geschicke der Welt, die uns beschäftigen, hier mehr die der Herzen, dort wird eine Weltschau über große Thaten und Ereignisse gehalten, hier werden sie nur an einzelnen Individuen mit besonderem Pathos und größerer Energie entwickelt. So erscheint es natürlich, daß gewisse Stoffe je nach der Anschauung des Dichters ebenso dramatisch wie episch zu behandeln sind. Wie die griechischen epischen Stoffe auch als dramatische von den griechischen Dichtern behandelt wurden, so liefern auch die deutschen Epen: Die Nibelungen — Gudrun — u. a. recht wol Stoffe für die dramatische Behandlung und ebenso lassen sich Götz von Berlichingen — Faust — Wallenstein u. a. als Epen behandeln. Ein Epos Wallenstein würde selbstverständlich den ganzen weiten Zeitraum der gesammten Wirksamkeit des großen Kriegsmanns umfassen müssen und, um den Stoff ganz zu erschöpfen, auch was vor und hinter ihr liegt nicht ganz unberücksichtigt lassen dürfen. Der Dramatiker dagegen mußte sich auf einen viel kürzern Zeitraum, eigentlich von wenigen Tagen beschränken und auch diesen noch mußte er in drei Partien vertheilen: Wallensteins Lager — die Piccolomini und Wallensteins Tod. Das Epos müßte den Kriegsfürsten in seiner steigenden Größe verfolgen, um an

ihm Zeit und Völker der ganzen Epoche zu charakterisiren. Das Drama kann uns nur jenen Wallenstein vorführen, dessen Stern zu erbleichen beginnt, der seinem Fall entgegen geht. Eine Ahnung davon erhalten wir schon in Wallensteins Lager. . Dies schildert in wenigen ungemein lebendig entwickelten Zügen den kriegerischen Geist jener Zeit, wie er namentlich durch das Genie Wallensteins bedingt worden ist, und zwar überzeugender, als es die umständlichsten Beschreibungen im Epos thun würden. Aber wir merken zugleich, daß die Intriguen der feindlichen Partei am Wiener Hofe auch hier bereits ihm den Boden zu untergraben, seine Macht im eignen Lager zu brechen beginnen; dies wird in den Piccolomini weiter ausgeführt, und dann drängt alles auf die Katastrophe in „Wallensteins Tod" hin.

Es kann natürlich nicht Aufgabe des vorliegenden Werkes sein, diesen unterscheidenden Gestaltungsprozeß weiter zu verfolgen; er sollte nur angedeutet werden, um daran die wesentlichsten Bedingungen der dramatischen Darstellung näher zu erläutern.

Damit diese einen größeren Schein von Wahrscheinlichkeit erhält, hat man aus den eben erörterten Eigenthümlichkeiten der dramatischen Darstellung die Forderung der Einheit der Zeit und des Orts gefolgert, die indeß, so nackt hingestellt, zu einer fesselnden Schranke werden mußte. Da der Zuschauer nicht mit der Uhr in der Hand die Vorstellung verfolgt, so ist es auch durchaus nicht nothwendig, daß die dargestellte Begebenheit auch nur so viel Zeit umfaßt, als die Darstellung selber. Ist diese so lebendig, daß wir zu wirklich mitfühlenden Zuschauern werden, dann durcheilen wir eben mit ihr Zeit und Raum und erleben in wenig Stunden die Ereignisse von Jahren und Jahrzehnten. Das aber ist die Hauptsache, nicht das räumliche oder zeitliche Abmessen der Handlung. Dieser

Eindruck aber wird vorwiegend durch die einheitliche Entwickelung der Handlung erreicht, sie ist daher das erste Haupterforderniß, ganz besonders für solche Stoffe, welche einen größeren Zeitraum umfassen, die sich nur in mehr epischer Breite auch dramatisch entwickeln lassen. Damit sind selbst größere Zwischenräume in den Zwischenakten zu überbrücken, wenn sie nicht so lange währen, daß dadurch nothwendig die Personen selber, daß Zeit und Sitten verändert erscheinen.

Die Einheit der Handlung aber wird hauptsächlich durch die einheitliche Entwickelung der Charaktere gewonnen d. h. der nach ihrer Eigenart scharf gezeichneten handelnden Persönlichkeiten. Die für diese gewählte Bezeichnung Charaktere ist außerordentlich entsprechend. Ursprünglich galt sie bei den Griechen für ein Werkzeug zum Einschneiden, Eingraviren und dann auch für das Eingeschnittene, das Gepräge. Wie dies eigentlich erst dem Stoff rechten Werth verleiht, so erhalten auch die Persönlichkeiten erst Bedeutung, wenn sie ein bestimmtes Gepräge annehmen; wenn die mannigfaltigen geistigen Kräfte durch einen hervorragenden Zug nach einer ganz bestimmten Richtung gedrängt werden. Es sind ebenso die guten, wie die schlimmen Eigenschaften des Herzens und des Kopfes, welche den Charakter des Menschen bestimmen. Während des einen Sinnen und Denken von der niederen Genußsucht hauptsächlich beeinflußt wird, opfert sich der andere nur im Dienste und zum Heile der gesammten Menschheit auf. Hier sucht die harmloseste Lebensanschauung nur ihren Platz innerhalb der Gesammtheit zu gewinnen, während dort kalt berechnende Ueberlegung sich diese dienstbar zu machen weiß. Die Gier nach Ehre oder nach Gold läßt bei dem einen alle edlern Regungen zurücktreten, während dem andern auch im Streben nach Erreichung dieser irdischen Güter doch Ehre und Pflichtgefühl immer Führer bleiben.

Es ist klar, daß auf die besondere Entwickelung des Charakters

das Temperament — die natürlichen Anlagen — bedeutenden Einfluß ausüben, aber doch nicht einzig entscheidend. Denn das nur macht die Individualität zum Charakter, daß sie sich mit Bewußtsein nach ganz bestimmter Richtung entwickelt. So lange die schlimmen persönlichen Neigungen noch in Konflikt mit dem Pflichtgefühl gerathen, bleibt der Charakter haltlos, schwankend; gewinnen jene die Oberhand, so entsteht der schlechte, verderbte Charakter, während der Sieg des Pflichtgefühls die edlen Charaktere schafft.

Da nun Entschlüsse und deren Ausführungen hauptsächlich im Charakter ihren Grund und Boden haben, so ist leicht einzusehen, daß das Verständniß der Handlung im Drama durch die möglichst scharfe Charakterzeichnung am meisten gefördert wird. Vor allem gilt dies von den Hauptträgern der Handlung. Sollen diese nicht als bloße Drahtpuppen in der Hand des Dichters erscheinen, mit denen er nach Gutdünken, oder wie es der Stoff erfordert, operirt, so dürfen sie nichts sagen und thun, was nicht aus der Besonderheit ihres Charakters direkt hervorgeht, oder doch mit ihm im Einklang steht. Es gehört deßhalb mit zu den ersten Erfordernissen, daß der dramatische Dichter uns mit der eigenthümlichen Sinnes- und Denkweise der handelnden Personen von vorn herein bekannt macht, daß er uns einen möglichst treuen Einblick gewährt in ihr Inneres, weil uns nur so ihr Verhalten der äußeren Welt gegenüber ganz verstandlich wird. Das erste Auftreten der handelnden Personen muß uns so viel von ihrer Individualität enthüllen, daß sie uns lebhaft interessiren, und wenn diese sich uns im weiteren Verlauf in möglichster Vollständigkeit darlegt, dann werden wir zu mitfühlenden und mitempfindenden Zuschauern und wir begreifen nicht nur die Zweckmäßigkeit ihres Handelns, sondern wir fühlen an uns selber die Nothwendigkeit des Eintretens ganz bestimmter, selbst ungeheuerlicher Ereignisse. Je mehr es dem Dichter ge-

lingt, uns mit den Eigenthümlichkeiten der vorgeführten Personen bekannt zu machen, um so lebendiger wird sich der Verlauf der Handlung vor unsern Augen entwickeln, um so selbstthätiger werden wir uns daran betheiligen. Je schärfer charakterisirt die einzelnen Personen heraustreten, je feiner sie individualisirt erscheinen, desto einheitlicher und mit desto größerer Anschaulichkeit müssen sich die Ereignisse vor dem Zuschauer abspielen. Diese Forderung der Charakterisirung gilt ebenso für die Nebenpersonen, auch wenn diese sich weniger selbständig an der Handlung betheiligen, mehr nur eingeführt sind, um die Hauptpersonen in ein helleres Licht zu setzen, als ihr Gegensatz, oder gar als Maßstab für ihre Eigenart. Sollen sie als solche gelten, so müssen sie selbstverständlich den Hauptpersonen ebenso scharf gezeichnet wie diese gegenübertreten, müssen auch sie als Individualitäten heraus gebildet werden. Auch die nicht direkt in die Handlung eingreifenden Personen des Dramas, selbst die, welche nur einzelne ausschmückende Episoden einführen, müssen sich als Individualitäten erweisen, wenn sie nicht die lebendige Entwickelung der Handlung geradezu stören und hindern sollen.

Es ist hier nicht nothwendig, den ganzen Prozeß an einzelnen Beispielen zu erörtern, da ihm mehrere der spätern Kapitel ausschließlich gewidmet sind.

Leicht ist aus den bisherigen Erörterungen über das Dramatische zu ersehen, daß die äußere sichtbare Darstellung, die körperliche Erscheinung der Personen, daß Dekoration und Aktion nicht absolut nothwendige Erfordernisse des Dramatischen sind. Ausdrücklich konnte bereits erwähnt werden, daß ja auch das Epos dramatische Partien aufnimmt, selbstverständlich ohne scenische Darstellung. Die Hauptaufgabe: die Entäußerung und Offenbarung innerer Vorgänge zur Erläuterung äußerer Begebenheiten, wird durch die Schaustellung verstärkt, nicht aber ausschließlich bedingt. Diese ist nur ein äußeres Hilfsmittel und

als solches nicht gering zu achten. Die Dekorationen kommen unserer Phantasie wesentlich zu Hilfe, indem sie im Ort der Handlung deren lokale Voraussetzungen erledigen; das Kostüm läßt die handelnden Personen erst wirklich vor unsern Augen als solche lebendig werden und versetzt uns zugleich in die Zeit der Ereignisse, aber Aktion, Mienen- und Geberdenspiel versinnlichen den Gang der Handlung auch in den einzelnen, selbst unwesentlichern Ereignissen und die dadurch gewonnene Anschaulichkeit erleichtert die innere Reproduktion des Verlaufs derselben ganz außerordentlich. Je weniger hierbei unserer schöpferischen Phantasie zu ergänzen übrig bleibt, mit um so größerer Behaglichkeit und Emsigkeit können wir uns den Vorgängen zuwenden. Indem diese äußere Darstellung eine Reihe von Voraussetzungen erledigt, welche ohne sie die Phantasie ersetzen muß, werden wir schon dadurch in eine entsprechende Stimmung gebracht. Die äußere Scene legt uns die innern Vorgänge näher und die Maske, unter welcher die betreffenden Darsteller erscheinen, läßt uns den Charakter der Persönlichkeit leichter erkennen.

Doch ist das nicht bei allen dramatischen Stoffen der Fall. Es gibt deren, die auf so natürlichen, enggeschlossenen, nur innerlich sich vollziehenden Prozessen beruhen, daß ihre Beziehungen zur realen Welt sich ganz von selbst ergeben und daß jede äußere Erinnerung daran nur als unnützer Aufwand erscheint; und auch wieder andre, die ihrer welthistorischen Bedeutung halber gar nicht anders gedacht werden können, als in so ausgebreiteter Beziehung zur gesammten Welt, daß selbst die imposanteste Theaterwirklichkeit immer noch als Verzerrung erscheint.

Bei dramatischen Stoffen wie „Samson“ oder „Judas Makkabäus“ ist das ganze Interesse so im Helden und den bewegenden inneren Prozessen konzentrirt, daß sie einer äußern Darstellung entbehren können, nur innerlich angeschaut sein wollen.

Zudem sind diese Stoffe ebenso wie „Moses“ oder „Elias“, „Paulus“ und mehr noch „Christus“ viel zu gewaltig und groß, um sie auch mit dem höchsten Pomp der Theaterwirklichkeit würdig darstellen zu können. Die Weite und Größe ihrer weltgeschichtlichen Beziehung macht eine auch nur annähernd würdige scenische Darstellung fast zur Unmöglichkeit.

So scheiden sich die dramatischen Stoffe ganz naturgemäß in solche, welche durch die äußere Schaustellung gewinnen, indem uns durch diese der ganze innere Verlauf näher gelegt wird, und in solche, welche ihrer entbehren können, wol gar müssen; jene werden daher für die Darstellung auf der Bühne — als Drama oder Oper bearbeitet; für diese ist die Form des dramatischen Gedichtes und des Oratoriums ohne scenische Darstellung geeigneter.

Zweites Kapitel.

Das Verhältniß der Musik zur dramatischen Darstellung.

Ihrem innersten Wesen nach verfolgt die Musik dieselben Ziele, wie die dramatische Darstellung. Als die Kunst der Innerlichkeit ist sie namentlich berufen, treueste Kunde zu geben von den tausendfach wechselnden Stimmungen, in welchen sich der menschliche Geist in den verschiedenen Stadien und Situationen befindet; das aber gilt auch dem Drama als höchste Aufgabe.

Schon die äußere scenische Darstellung vermag die Musik in durchgreifendster Weise zu unterstützen, was zunächst nachgewiesen werden soll.

Selbst an der Darstellung von Ort und Zeit vermag die Tonkunst sich zu betheiligen, natürlich nur in ihrer Weise, nicht gegenständlich, sondern nach ihrer Wirkung auf das Gemüth. Durch die sogenannte Tonmalerei läßt sich die Phantasie gern und willig in ganz bestimmte Gegenden führen, ebenso sicher wie durch die Dekoration. Die treue Nachahmung dessen, was bereits in der Natur klingt, macht es möglich in Tönen Scenen am Bach — im Wald und Flur — während des Gewitters oder im Sonnenschein — Sonnen-

aufgang wie Sonnenuntergang und dergleichen zu malen, und früh haben die Opernkomponisten von dieser Möglichkeit weitesten Gebrauch gemacht. Schon in den ersten französischen Opern von Lully bis Rameau werden „Sturm und Gewitter, Sonnenauf- und untergang", nicht nur durch Dekoration und Scenerie darzustellen gesucht, sondern meist mit größerm Eifer auch durch die Musik. Ihrem Beispiel ist dann auch Gluck gefolgt, welcher gleichfalls nie versäumt, wo es angeht, auch die äußere Scenerie durch seine Musik malend zu begleiten. Besonders emsig verfolgte Carl Maria von Weber diese Richtung. Die Wolfsschluchtscene im „Freischütz" macht rein dekorativ betrachtet einen mitunter gewiß recht bedenklichen Eindruck, erst die begleitende Musik, die allerdings auch mit wahrhaft künstlerischer Besonnenheit ausgeführt ist, erhebt die Wirkung auf die höhere Stufe des Kunstgenusses. Die mit der feinsten Erkenntniß gewählten Akkorde und deren namentlich instrumentale Ausführung erst erwecken die Schauer und Schrecken der Wolfsschlucht, die dekorativ kaum angeregt werden. Die Musik führt der Phantasie den ganzen Spuk, der das Kugelgießen begleitet, zu viel mehr unmittelbarem Erfassen zu, als die raffinirteste Dekorationskunst vermag. Sie läßt uns die unmittelbare Wirkung der Beschwörungsformel und aller der sie begleitenden Umstände viel lebhafter empfinden, als die gesammte Scenerie, so daß diese fast dadurch ersetzt wird. Aehnlichen dekorativen Malereien begegnen wir auch in des Meisters „Euryanthe" und im „Oberon", wie bei vielen andern Meistern.

Besondern Werth gewinnen derartige Malereien, wenn es sich dabei um Ausführung von reinen Bildern der Phantasie handelt, wie hier nur zum Theil. So haben Gluck und andere Meister, unter den neuern namentlich Mendelssohn (Antigone) ihrer Anschauung von der Welt des griechischen Alterthums beredten Ausdruck gegeben. Gluck führt uns durch seine Musik

ebenso in die Furcht und Grauen erweckende Unterwelt, wie in die lichten, von wunderbarem Glanz erhellten Gefilde der Seligen. Weit glänzender und mit lebendigern Farben, als es die raffinirteste Dekorationskunst vermag, hat uns Carl Maria von Weber in seiner „Euryanthe“ wie im „Oberon“ die Zeit ritterlicher Romantik zum Bewußtsein gebracht. Wie auch Richard Wagner in dieser Richtung namentlich ganz Außergewöhnliches geschaffen hat, das soll noch später gezeigt werden. Sein „Walkürenritt, der Feuerzauber, das Waldweben“ und dergleichen überbieten an überzeugender Treue der Malerei die raffinirteste Dekorationskunst.

Wenn die Zeit, welche das Dramatische zu seiner Voraussetzung nimmt, bestimmten Charakter zeigt, so findet sie durch die Musik viel prägnantern Ausdruck, als in Kostüm und Dekoration. Die größte Meisterschaft der Scenerie wird uns nimmermehr so in das luftige Reich des Märchens und der Traumwelt überhaupt versetzen, wie das beispielsweise die Ouverture zur „Zauberflöte“ oder mehr noch Webers Musik zu Oberon oder „Mendelssohns zum Sommernachtstraum“ thut. Die Dekoration wendet sich ja nur an das Auge, welchem die Phantasie weit weniger willig gehorcht, wie dem Ohr, deßhalb läßt diese sich viel leichter von der Musik gefangen nehmen und aufreizen, als von Licht und Farben. Das Hornsignal, mit welchem die Oberon-Ouverture beginnt, leitet uns sofort in das luftige Reich der Elfen; im weitern Verlauf der Ouverture werden wir mit zwingender Nothwendigkeit in die Zeit der Aventiure und der mannhaften Ritterlichkeit eingeführt und die durchdachteste und mit verschwenderischem Luxus ausgeführte Scenirung wird uns nimmermehr das luftige Treiben der Elfen so zum Bewußtsein bringen, wie das die Musik in den eben erwähnten Werken von Mendelssohn und Weber thut. Ebenso wenig treu würden wir die Schauer und Schrecken des

Kerkers, in welchem „Florestan“ schmachtet, oder die Lust und Fröhlichkeit des ländlichen Festes im „Don Juan“ an uns selbst empfinden, ohne die begleitende Musik.

Hierbei kommt der Tonkunst noch die besondere Ausdrucksweise zu gut, welche sie durch nationale und andere Einflüsse gewonnen hat. Wie unter den Hirtenvölkern die Schalmei, bei den mehr kriegerisch gesinnten Horn und Trompete vorwiegend herrschend geworden sind, so hat sich auch eine eigenthümliche Richtung der Musikentwickelung daraus ergeben: das Pastorale charakterisirt die Hirtenvölker, der lärmende Marsch die kriegerischen Völker. Unter dem Einfluß von anderweitigen Umständen aller Art hat sich daneben bei den bestimmter nach Sitte und Lebensart geschiedenen Völkern eine eigenthümliche Volksmusik gebildet, welche charakteristisch für sie selber geworden ist. So konnte Weber in seiner Musik zur „Preciosa“ wie im „Oberon“ solche nationale Musik verwenden, um dort die Zigeuner, hier die Türken zu charakterisiren. In gleicher Weise sind polnische und ungarische Volksweisen verwendet worden, und wie glücklich Beethoven in seiner Musik zu „Die Ruinen von Athen“ solche nationale Musik nachahmend verwendet, soll noch später gezeigt werden, wie ja überhaupt bei der speziellen Betrachtung der einzelnen, bereits erwähnten Meisterwerke der dramatischen Musik die besonderen Fälle derartiger Dekorationsmalereien und der ähnlichen Unterstützungen der äußern Scenerie noch weiter erörtert werden sollen.

Da diese äußere Darstellung der Handlung, wie bereits gezeigt wurde, nicht die Hauptaufgabe ist, so muß auch die Musik hier höheren Zwecken dienen, wenn sie dramatisch werden soll; sie muß hauptsächlich die Darlegung der innern, die Handlung hervorrufenden und bewegenden Prozesse unterstützen. Daß und wie sie das thut, ist an der ganzen Organisation des Dramas leicht zu erweisen.

Alles Thatsächliche, was das Dramatische zu seiner Voraussetzung hat, erfahren wir zunächst durch den Dialog und dieser schon findet in der rezitativischen Weise des Gesanges erfolgreiche Unterstützung.

Die Accentuation, die Betonung der wesentlichen Worte, um diese aus der Reihe der unwesentlichen hervorzuheben, ist bekanntlich das musikalische Element der Sprache, das eingeführt wird, um ihre Verständlichkeit zu erhöhen und ihr zugleich mehr künstlerische Form zu geben. Der sprachbildende Genius eines jeden Volkes verwandte ihn früh in diesem Sinne. Schon bei der Verknüpfung der Silben zu Worten und mehr noch bei der Erweiterung der Wörter zu Wortreihen, zeichnet er die wesentlicheren Silben und Wörter durch Betonung vor den übrigen aus und so bildet sich das Accentuationssystem, das ganz nothwendig früh zu der rezitativischen Vortragsweise führte. Sie wurde schon beim Gottesdienst der vorchristlichen Völker wie der Juden geübt und auch der griechischen Weise des Gesanges lag sie zu Grunde.

Früh fand sie auch die rechte Pflege in der christlichen Kirche und sie wird hier auch heut noch neben dem Gesange in wirklich selbständigen Melodien geübt. Der Liturg liest in einer bestimmt musikalisch, nicht nur rhetorisch feststehenden Tonhöhe gewisse Abschnitte der Bibel, Gebete u. dergl., indem er zugleich einzelne Worte, sowie Einschnitte und die Anfangs- und Endpunkte durch Auf- und Absteigen in bestimmt vorgezeichneten Intervallen hervorhebt.

Diese Gesangsweise führt ganz naturgemäß zum Rezitativ, das durch die Steigerung des Tons der Rede bis zum Gesangston unendlich reichere Mittel zur feinern Abstufung der logischen Accente und dadurch eine größere Gewalt des Ausdrucks gewinnt. Es findet deßhalb überall da entsprechende Verwendung, wo eine bereits individuell empfindende Person nach einer erhöh-

lichen Stimmung sucht; sich aus widerstrebenden Empfindungen zu einer einzigen emporringen, oder aus der ruhigen Behaglichkeit gleichmäßiger innerer Stille zu größerer Spannung, zu erhöhterem Leben gelangen will. Auch für die ruhige Erzählung gewisser Thatsachen und Ereignisse, welche den einheitlichen Ausdruck einer bestimmten Stimmung vorbereitet, ist das Rezitativ die entsprechendste Ausdrucksweise geworden.

Darnach ist leicht einzusehen, daß das Rezitativ nicht nur keine bestimmte, sondern überhaupt keine fest ausgeprägte Form haben kann. Die Deklamation schließt sich eng an die Worte an, ohne irgend welche Rücksicht auf eine bestimmte Musikform. Selbst die metrische Form und der Reim, der vom Dichter auch in solchen Fällen noch häufig angewendet wird, bleiben bei der rezitativischen Behandlung unberücksichtigt. Metrum und Reim wirken formbildend, sie sind das gestaltende Prinzip der Sprache; das Rezitativ aber soll nicht gestalten, sondern nur eindringlicher verkünden, die Ausprägung eines bestimmten Metrums aber beeinträchtigt diese Wirkung; daher sieht das Rezitativ davon ab. Die Zeitdauer der einzelnen Töne wird nur nach der logischen Bedeutung, nicht nach rhythmischem Prinzip bestimmt, ebenso wie der Tonfall der Accente, so daß auch in dieser Richtung nicht selbständige, nach eignem Gesetz gebildete Melodien erzeugt werden können. Dem ganz entsprechend verliert auch die Harmonik ihre gestaltende Macht, sie wird ebenfalls vorwiegend in dem Bestreben eingeführt, die logische Bedeutsamkeit der Worte herauszuheben. Es bedarf keines weitern Nachweises, daß der Eindruck des so durch klangvoll abgestufte Accente und die entsprechende harmonische Unterlage ausgestatteten Dialogs ungleich mächtiger sein muß, als die auch noch so durchdachte Ausführung in gewöhnlicher Redeweise. Es gehört ein großer Aufwand rednerischen Talents und Studiums dazu, um

eine Wirkung hervorzubringen, welche der Sänger schon mit einiger Korrektheit in Ausführung des Rezitativs erreicht.

Dazu ist noch in der instrumentalen Begleitung das Mittel geboten, den Vortrag zu erläutern, um ihn dadurch dem Hörer noch näher zu legen und verständlicher zu machen. So lange die zur Begleitung der gesungenen Rede verwendete harmonische Unterlage nur als solche ergänzend eingreift, hat sie noch wenig Werth. Dieser steigt schon, wenn die einzelnen Akkorde zugleich dazu dienen, um die bedeutsamern Worte hervorzuheben. Zu dramatischer Bedeutung gelangt die Begleitung beim Rezitativ aber erst, wenn sie, dem Text folgend, diesen zu illustriren sucht, wenn sie durch charakteristische Begleitungsmotive, durch eingestreute Zwischenspiele auf unsre Einbildungskraft wirkt, um das ergänzend auszuführen, was in der Rede nur angedeutet werden kann, und dadurch den innern Zusammenhang der Worte für uns zu sinnlich wahrnehmbarer Gewißheit macht. Das gesprochene Wort gibt nur den Begriff, den der Verstand erst wieder der Empfindung und der Phantasie vermitteln muß, während der Gesangton schon unmittelbar auf diese wirkt, die Begleitung aber, wie erwähnt ausgeführt, sie ganz direkt beschäftigt und thätig erhält.

So mußte das begleitete Rezitativ zu einem wesentlichsten Faktor der dramatischen Darstellung werden und diese Behandlung des Dialogs für die Oper ist nicht deßhalb zu fordern, weil „wenn einmal gesungen werden soll, auch alles gesungen werden muß," sondern vielmehr deßhalb, weil der rezitativische Gesang und seine Begleitung durch die Instrumente die Entwickelung und Motivirung der Handlung wesentlich fördern helfen. Es ist bekannt, daß auch der gesprochene Dialog gegenüber dem in rezitativischer Weise gesungenen seine Vertheidiger gefunden hat und noch findet, allein er hat, wie wir später noch zeigen werden, höchstens nur für die komische Oper einige Be-

rechtigung. Die historische Entwickelung des Gesanges führte auch die rezitativische Weise des Gesanges viel früher zur Bedeutung und zu künstlerischer Durchbildung, als die eigentlich lyrischen Formen. Die ersten Versuche dramatischer Musik sind im Grunde nichts weiter, als Rezitative mit eingestreuten liedmäßigen Solo- und Chorsätzchen; es erscheint deßhalb nur als eine Konzession an das gedankenlose Publikum, daß die große Oper das Rezitativ zeitweise aufgab und an seine Stelle den gesprochenen Dialog setzte. Dabei darf nicht übersehen werden, daß vielfach der besondere Inhalt die musikalische Behandlung nicht fordert, ihr gegenüber vielleicht sich geradezu spröde verhalt, allein das andert nichts an der Nothwendigkeit, auch solche Partien rezitativisch zu behandeln. Das Unmusikalische desselben wird dadurch nicht beseitigt, aber es wird doch immer auf eine höhere Stufe der ästhetischen Schätzung gehoben, so daß es zum natürlichen Ausfluß musikalischer Empfindung wird. Ganz gleichgültige Redensarten aber sollten im Drama überhaupt vermieden werden. Unbedeutende alltägliche Reden und Phrasen gereichen auch dem rezitirenden Drama niemals zur besondern Zierde und was selbst aus diesen unsre gottbegnadeten Meister von Bach bis Beethoven und bis Schubert durch ihre Behandlung zu machen wußten, das soll noch später an besonderen Fällen wenigstens gezeigt werden.

Es wird erst bei Betrachtung einzelner Opern überzeugend nachgewiesen werden können, wie unsre großen Meister Bach, Händel und Gluck, Mozart und Beethoven so das Rezitativ zu einer hochbedeutsamen Form des dramatischen Ausdrucks erhoben.

In neuerer Zeit hat Richard Wagner diesen Standpunkt etwas verschoben, indem er mit genialer Meisterschaft die außerordentliche Gewalt des rezitativischen Gesanges nahezu ausschließlich dem dramatischen Ausdruck dienstbar machte und deß-

halb die andern, im Grunde nicht nur wirksamern, sondern auch künstlerisch werthvollern Mächte desselben ganz aufgab. Das Rezitativ ist, wie wir zeigten, keine fertige Form, es bezeichnet nur den Weg, auf welchem das Subjekt zu lyrischen Stimmungen, das Drama zu Situationen und die Tonkunst zu festen Musikformen gelangt. Es gehört gewiß zu den beklagenswerthesten Irrthümern, die jemals die Kunstentwickelung beherrschten, daß die Formen an sich den Genius einschränken und, was hier ganz speziell von Wichtigkeit wurde, die dramatische Entwickelung aufhalten. Die Musik speziell gelangt erst durch die festgefügte Form zu einem bestimmten Inhalt, so lange sie diesen nicht gewonnen hat, wirkt sie nur durch die rein sinnlichen Mittel, durch ihr Klangmaterial. Diese Wirkung schon kann poetisch sein, sie kann aufregen, aber ein Inhalt wird durch sie nicht vermittelt. Daß selbst für die Dichtung die kunstvollen Formen hochbedeutungsvoll werden, obgleich ihr Inhalt in der schmucklosesten Prosa zum Ausdruck gelangen kann, das lehrt die einfachste Untersuchung. Jedes Gedicht läßt sich in Prosa, und zwar mit denselben Worten, auflösen, und es hört dann eben auf ein Produkt dichterischen Schaffens zu sein. Das also, was es zum Kunstprodukt macht, ist nur die kunstvoll gegliederte metrische Form. Warum brachten denn Goethe seine ursprünglich in Prosa gedichtete „Iphigenie", Schiller seinen „Wallenstein", Lessing seinen „Nathan" in Verse? Doch nur um diesen Werken die höhere Kunstform und dadurch die nothwendig erzielte höhere Wirkung zu geben.

Für die Musik wird aber die formelle Gestaltung um so mehr zur Lebensbedingung gemacht, als sonst keine weitere Weise vorhanden ist, ihren Inhalt zu offenbaren. Einen Ausdruck in formloser Prosa vermag die Musik nicht zu erreichen. Die Sprache gewinnt ihn ohne künstlerische Form

nur, weil sie ihren Inhalt an Begriffen veräußert, was der Tonkunst nicht möglich ist. Diese ist deßhalb mit größerer und mit vollständig zwingender Nothwendigkeit auf formelle Festigung angewiesen.

So drängt auch das Rezitativ, als die Form, in welcher das erregte Gemüth aus dem Widerstreit der Empfindungen zu einer einheitlichen Stimmung zu gelangen sucht, nothwendig zu einer in sich abgeschlossenen Form. Es genügt hier auf das erste Rezitativ der „Donna Anna“ im „Don Juan“ an der Leiche ihres Vaters hinzuweisen. In ihrem Innern kämpft das Entsetzen über den verübten Frevel mit der rührendsten Liebe zu dem gemordeten Vater und zu beiden treten noch Rachegedanken hinzu, die neben den Liebesversicherungen Ottavios alle im Rezitativ zum Ausdruck kommen. Erst im folgenden Allegrosatz „Fuggi crudele“ wird die Stimmung eine mehr einheitliche, aber noch getheilt zwischen Entsetzen und rührender Klage. Ein kurzes Recitativ mit der Aufforderung zum Racheschwur leitet dann zu dem zweistimmigen Satz hinüber, in welchem alle einzelnen Züge in dem vorangegangenen Rezitativ zur Stimmung zusammengefaßt sind. Dies eine Beispiel mag hier um so eher genügen, als wir das Verhältniß von Rezitativ und Arie noch später an vielen Fällen spezieller betrachten müssen.

Die naturgemäßeste Form, in welcher diese einheitliche Stimmung austönt, ist die Arie, die dem entsprechend dem Liede verwandter ist. Auch dies ist die Form für den Ausdruck des Einzelsubjekts. Allein, hier handelt es sich nicht um eine Einzelempfindung, die ganz isolirt zum Ausdruck kommt, sondern um Stimmungen bestimmt gezeichneter Personen, welche für diese und wol auch für andere und selbst für eine ganze Gesammtheit verhängnißvoll werden. Daraus erhellt, daß die Form der Arie wesentlich erweitert werden muß und nicht so eng geschlossen

sein kann, wie die des Liedes, zugleich aber auch, daß sie für die Charakterzeichnung von durchgreifender Bedeutung wird. Es kann erst später an einzelnen Beispielen aus den Meisterwerken dramatischer Musik nachgewiesen werden, wie oft eine einzige Arie den Charakter des Helden feststellt, so daß uns sein ganzes weiteres Verhalten, sein Sieg oder sein Untergang vollständig verständlich werden, so, als wären wir selbst dabei betheiligt. Mit einer einzigen Arie oder einer entsprechenden Form wissen die großen Meister uns direkt hinein zu ziehen in das Getriebe der Handlung, so daß wir mitleidend, mitempfindend werden. Wer das, um nur ein Beispiel anzuführen, noch nicht bei dem kanonischen Quartett oder der großen Scene der „Leonore" im „Fidelio" an sich erfahren hat, der ist für wirklich dramatische Musik nicht empfänglich.

Es muß deßhalb auch als schwerer Irrthum bezeichnet werden, daß man nach dem Vorgange Richard Wagners meint, die Arie hemme unter allen Umständen den dramatischen Fortgang. Ganz gewiß ist es unpassend, wenn auf der Bühne eine That rasch vollzogen werden sollte und sie wird durch eine Arie unterbrochen oder aufgehalten; wenn ein, zu rascher Flucht Gedrängter die Zeit damit verschwendet, eine Arie zu singen u. s. w., aber durch solche Abgeschmacktheiten wird doch noch nicht die Nothwendigkeit der Form an sich in Frage gestellt. Es wurde bereits nachgewiesen, daß es durchaus nicht Aufgabe des Dramas ist, die Handlung in ununterbrochener Folge vor unsern Augen abzuwickeln; sondern dies soll so geschehen, daß wir auch alle Motive erfassen und die geheimen Fäden, durch welche sie zusammengehalten wird, kennen lernen, um so die alles bewegende Idee zu erfassen. Daß aber in diesem Sinne die Arie hochbedeutsam werden kann, das wurde schon angedeutet: am rechten Platz und in der rechten Ausführung ist sie durch nichts anderes zu ersetzen. Schon Lessing weist darauf hin, daß man keinen

so materiellen Begriff von der Handlung haben darf, um nirgends anders Handlung zu sehen, als wo die Körper thätig sind und eine gewisse Veränderung des Raums erfordern. „Sie finden," sagt er von gewissen Kunstrichtern — „in keinem Trauerspiel Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen, und in keiner Fabel, als wo der Fuchs spricht, der Wolf zerreißt und der Frosch ans Bein bindet. Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo einer den andern aufhebt, eine Handlung ist." In diesem Sinne angewandt ist die Arie als die nothwendige Konsequenz des Rezitativs von höchster Wichtigkeit für das Drama.

Selbst das sogenannte Arioso und die Cavatine — kürzere melodische Sätze — die meist ein größer ausgeführtes Rezitativ unterbrechen, sind, wie später an einzelnen Beispielen noch gezeigt wird, für die dramatische Entwickelung wichtig.

Wird jene innere Sammlung zu einheitlicher Stimmung, welche aus dem Rezitativ zur Arie leitet, mehr von außen, durch die Macht der Situation herbeigeführt, dann durchbricht diese auch die engen Schranken der Arie, wie im ersten Akt des „Fidelio", als Leonore durch die Macht der von außen anstürmenden Ereignisse zu jenem grandiosen Herzenserguß gedrängt wird; für diesen ist auch die Form der Arie noch zu knapp, sie erweitert sich zur Scene, in welcher, wie durch die gleiche Form im Drama, ein bedeutender Moment seinen Abschluß findet. Je nach dem speziellen Inhalt werden rezitativische, lied- und arienmäßige Sätze verbunden, doch meist so, daß keiner völlig in sich abgeschlossen ist, sondern daß alle mehr auf sich bezogen sind.

Mit diesen Formen aber ist der Kreis der dramatischen Hilfsmittel natürlich noch nicht erschöpft; sie dienen hauptsächlich

der Charakteristik der Personen, die aber allein noch nicht das Drama erstehen läßt; Monologe ergeben ein solches noch nicht. Nur, indem die einzelnen Personen mit, für und gegen einander wirken, indem sich einer dem andern entgegenstellt oder mit ihm verbindet zu gemeinsamer That, erfolgt die dramatische Entwickelung und hieran nimmt die Tonkunst entscheidenden Antheil im Duett, Terzett, Quartett, Quintett u. s. w. und diese erweitern sich naturgemäß zum Ensemble.

Auch gegen diese Formen hat sich die bereits charakterisirte flache Anschauung von der dramatischen Entwickelung gewendet und mit noch weniger Grund. Gewiß macht es im gewöhnlichen Leben wie auf der Bühne im rezitirenden Drama keinen guten Eindruck, wenn mehrere Personen gleichzeitig und verschiedene Worte sprechen, aber desto angenehmer ist der Eindruck, wenn sie gleichzeitig ihrer unterschiedenen Anschauung oder Empfindung in harmonisch zusammenklingenden, aber verschieden charakterisirten Melodien Ausdruck geben. Was dort unästhetisch wirkt, wird hier zum Genuß und zugleich zu einem der wirksamsten Mittel zur Förderung der dramatischen Entwickelung. Werden Personen mit den verschiedensten Interessen und Stimmungen, wie sie eben das Drama vorführt, durch die Macht der Ereignisse auf einen Punkt getrieben, so daß sie zu einer gewissen Gemeinsamkeit der Empfindung und selbst der Handlungsweise gedrängt sind, so ist es auch selbstverständlich, sie musikalisch in einem Ensemblesatz zusammen zu bringen. Wenn auch dabei die Verständlichkeit der Textesworte leidet, so wird doch der Ausdruck des Inhalts ungemein erhöht und die dramatische Entwickelung gefördert. Passend bilden solche Ensemblesätze den Abschluß größerer und weiterer Abschnitte der Handlung; es sind gewissermaßen Ruhepunkte für diese, so daß die weitere Entwickelung dann organisch anknüpfend zu desto entscheidenderem

Verständniß geführt werden kann. Die Scene bildet einen natürlichen Markstein in der Entfaltung des Einzelsubjekts, das Ensemble dagegen wird ebenso zum Schlußstein einer Hauptperiode des ganzen dramatischen Verlaufs der Handlung. Die Oper gewinnt in ihm eine Form, die, da sie bei schärfster Charakteristik doch alles auf die Pointen zurückführt, der Handlung bei größter Mannigfaltigkeit doch eine innere Konzentration gibt, welche das rezitirende Drama kaum durch den Aufwand ihrer größten und gewaltigsten Mittel erreicht. Weit weniger noch gerechtfertigt als die Bedenken in Betreff der Arie, erscheint deßhalb die Verwerfung der Ensemblesätze durch die neue Richtung, jener platten dramatischen Wahrheit zu Liebe, nach welcher immer nur eine Person redend eingeführt werden soll. Entfernt man sich schon so weit von dieser Wahrheit, daß man Personen, welche für gewöhnlich sprechen, einen ganzen Abend singen läßt, und genau in Situationen, in denen sie es für gewöhnlich nicht thun, so darf man auch sicher weiter gehen und mehrere Personen gleichzeitig singen lassen, wenn damit so bedeutende künstlerische Erfolge erreicht werden. Wie aber schon angedeutet worden ist, sind solche Ensemblesätze namentlich effektvoll als Abschlüsse zu verwenden; deßhalb bilden sie auch meist die Aktschlüsse und als solche heißen sie Finale. In der Regel tritt dann auch noch der Chor hinzu.

Dieser ist dem rezitirenden Drama ursprünglich fremd. In der griechischen Tragödie tritt er als der allgemein reflektirende Beschauer auf, welcher die Handlung an sich vorüber ziehen läßt, um sie nach der allgemeinen Anschauung griechischen Lebens zu beurtheilen und so die Zuschauer fortwährend über die besondere Stellung der Handlung zur allgemeinen Welt- und Lebensanschauung der Griechen zu unterrichten. Er nimmt nur reflektirend, nicht selbstthätig Antheil an der Handlung.

In der modernen Oper dagegen gewinnt der Chor inner-

halb derselben eine mehr entscheidende Stellung. Er wird zunächst allerdings mehr dekorativ eingeführt, als Chor der Jäger, der Hirten, der Fischer, der Landleute, der Krieger, der Mägde u. s. w., dann aber auch als mitempfindende, klagende oder jubelnde Masse und er greift endlich, wie im „Orpheus“ oder in „Iphigenia in Aulis“, thatsächlich in die Handlung mit ein. Auch an solchen Chören fehlt es nicht, die, wie in der antiken Tragödie, nur als Zuschauer erscheinen und uns die Handlung im Spiegel reinster und freiester Menschlichkeit zeigen. In dieser Stellung bildet der Chor dann das geistige Band, das die bunte Vielheit der dramatischen Vorgänge zu natürlicher Einheit zusammenfaßt. Der Chor macht das Finale zu derjenigen Form, in welcher alle Mächte der dramatischen Handlung neben und gegen einander gestellt sind, nach ihrer eigensten Bedeutung für die dramatische Entwickelung, so daß diese Form daher am geeignetsten ist, am Schlusse des Akts den ganzen Verlauf resümirend zusammenzufassen und so das nöthige Verständniß für den kommenden Akt vorbereitend zu sichern.

Daß das Orchester, die Instrumentalbegleitung, mit zu einem wesentlichen Faktor der dramatischen Wirkung geworden ist, wurde bereits erwähnt. Allein sein Antheil beschränkt sich nicht nur auf die Begleitung; die Oper nimmt vielmehr auch selbständige Instrumentalformen mit auf. Von diesen ist zuerst die Ouverture zu nennen, die, wenn auch nicht zur Handlung gehörend, doch ein wesentlicher Theil der Oper geworden ist.

Ursprünglich war die Ouverture (Eröffnungsstück) nichts weiter als ein Präludium, das den Hörer auf den Beginn der Vorstellung aufmerksam machen und zugleich wol auch den Sänger in die Tonart einführen soll. Lully, der Gründer der französischen Oper, bezeichnet diesen Einleitungssatz noch häufig mit Prélude und er begnügt sich nicht selten mit wenig Takten, selbst mit mehrmaliger Angabe des unveränderten Tex-

klangs. Doch auch weiter ausgeführten Ouverturen begegnen wir bei ihm; sie bestehen meist aus einem langsamen, einem anschließenden bewegtern, einem kürzern langsamen und dem wiederholten raschern Satz, und diese Form namentlich wurde bald zur feststehenden für das ganze Jahrhundert und darüber hinaus. Doch auch in dieser weitern Fassung behielt sie meist noch den Charakter des Präludiums und der Intrata, hauptsächlich bestimmt, Publikum und Sänger auf den Beginn aufmerksam zu machen und vorzubereiten.

Erst G. Fr. Händel gab der Ouverture eine höhere Bedeutung und schon durch Gluck, namentlich aber die spätern Meister, wurde sie allmählich zum Orchesterprolog, der den Zuschauer dadurch, daß er ihn direkt auf die Handlung hinweist, in die rechte Stimmung bringt, den ganzen Verlauf zu erfassen und bis in seine Einzelheiten zu verfolgen. Auch hierüber bringt die nähere Betrachtung der einzelnen Meisterwerke den spezielleren Nachweis. In diesem Sinne ist auch die Zwischenaktsmusik eingeführt, die neben der Ouverture selbst dem rezitirenden Drama als wesentliches Hilfsmittel beigegeben wird.

Andere selbständige Instrumentalformen, wie Marsch und Tanz, haben selbstverständlich nur dekorative Bedeutung; sie dienen nur der scenischen Ausstattung.

Das Wesen der dramatischen Musik und die hohe Bedeutung der Oper als Kunstform, lassen sich demnach leicht übersehen. Da es Aufgabe der dramatischen Darstellung ist, nicht nur die nackten Thatsachen dem Zuschauer vorzuführen, sondern ihm zugleich die psychologischen Prozesse zu enthüllen, aus denen sie entspringen, so darf sie sich auch aller Hilfsmittel bedienen, welche hierzu die geeignetsten sind. Die Musik aber ist diejenige Kunst, welche uns am unmittelbarsten in das geheime Leben des Geistes einführt, und so wurde sie denn auch früh dem Drama beigegeben, um seine Wirkung nach der angegebenen

Richtung zu unterstützen. Dem nüchternen Verstande erscheinen singende Helden oder Bösewichter allerdings befremdlich, allein für diesen wird es nur leicht die Kunst überhaupt. Auch das rezitirende Drama kopirt nicht die Welt der Wirklichkeit in ihrer realen Erscheinung, sondern idealisirt diese; das Drama läßt die Personen in einer Sprache reden, so durchdacht und poesiedurchtränkt, die im gewöhnlichen Leben meist nicht üblich ist, und so darf man auch getrost die letzte Konsequenz ziehen und alle Personen die reinste Sprache des Herzens im Gesange anstimmen lassen, wenn, wie in vielen Fällen, dadurch erst die vollste psychologische Wahrheit der Charakterzeichnung erreicht wird. Indem uns Musik und Gesang einen Einblick eröffnen in die geheimste Werkstatt des Geistes, wo alle Fäden der Handlung zusammenlaufen, wird uns diese erst nach ihrem ganzen Umfange klar, gewinnen wir erst unmittelbar die Ueberzeugung von ihrer Nothwendigkeit. Das ist die Bedeutung der dramatischen Musik und sie ist unabweisbar, wo das Dramatische den hier besprochenen Verlauf nimmt, wo innere Erregungen zu Entschlüssen und der offenbaren That führen. Machtlos ist sie dagegen jenen Stoffen gegenüber, bei welchen mehr abstrakte Ideen den Lauf der Handlung bedingen. Der Bewegung des Gedankens vermag die Musik nicht eigentlich durchgreifend zu dienen. Dadurch wird der Kreis der dramatischen Stoffe, die für die musikalische Behandlung sich geeignet erweisen, oder diese geradezu fordern, wesentlich beschränkt. Es müssen alle die ausgeschieden werden, in denen das abstrakte Denken Situationen und Handlungen bestimmt, jene philosophischen Tendenzdramen, in denen die geistige Bewegung als solche vorherrscht, wie: „Faust", „Hamlet" und „Nathan der Weise". Aber auch selbst „Macbeth" oder „Don Carlos" verlieren als Opernstoffe ihre Bedeutung, was hin-

länglich durch ihre Verarbeitung als solche bestätigt worden ist. „Don Juan“ — die „Iphigenien“ — „Armida“ — und „Alceste“ — „Fidelio“ — „Der Freischütz“ — „Oberon“ aber fordern die Betheiligung der Musik geradezu heraus; für diese Stoffe bietet die Musik die treffendsten Hilfsmittel zu treuester und überzeugendster Darstellung. Genügt das dramatische Gedicht in solchen Fällen künstlerischen Anforderungen und tritt die Musik mit ihrem eigensten Vermögen dazu, um es ergänzend lebendig zu machen, dann wird auch der nüchternste Verstand die Oper nicht als Mißgeburt, sondern als Kunstform von höchster ästhetischer Bedeutung anerkennen müssen, die im Leben der Völker zugleich ein wichtiges Mittel zur Förderung der Kultur werden muß.

Drittes Kapitel.

Das Schauspiel mit Musik und Gesang.

Alle großen Dramatiker seit Shakespeare haben die hohe Bedeutung, welche die Musik für die echt dramatische Entwickelung der Handlung gewinnen kann, anerkannt. Wenn in früherer Zeit sie noch mehr in dem Bestreben herbeigezogen wurde, nur die Scene reizvoller auszustatten, so finden wir bei Shakespeare schon einzelne Fälle, in denen sie, im vorher erörterten Sinne, zur feinern Charakteristik der Personen und der Handlung beitragen soll. Er streuet Lieder und selbst Ensembles ein und gibt Vorschriften über die Mitwirkung von Blas- und andern Instrumenten.

Lieder wurden schon in den frühesten, sonst nur rezitirten Volksstücken eingestreut, allein sie nahmen noch wenig oder gar keine Rücksicht auf die betreffende Situation; sie bildeten in der Regel den Anfang und Schluß des Stückes oder auch eines Akts, an dessen Ausführung sich auch die Zuschauer betheiligen sollten. Man mußte dazu allbekannte, namentlich Kirchenlieder wahlen, die natürlich meist gar keine Beziehung auf die Handlung haben konnten.

Die Schäferspiele des 13. Jahrhunderts waren schon mehr Liederspiele, allein die Form des Liedes war noch selbst zu wenig herausgebildet, um mit ihr die Darstellung der

innern Entwickelung der Handlung unterstützen zu können. Die etwas ungefüge Melodie und die noch weniger entwickelte Harmonik dienten ebenso wie die äußerst dürftige Instrumentalbegleitung vielmehr auch hier nur als allgemein beliebte Reizmittel. Auch bei den Singkomödien der spätern Zeit suchte man viel mehr die allgemeine Lust an Musik und Gesang zu befriedigen, als im Sinne der dramatischen Entwickelung zu wirken, und so durfte man eben Lieder einführen, die allgemein beliebt waren, auch wenn sie gar nicht zur dramatischen Darstellung paßten. Erst später dichteten einzelne Verfasser solcher Volksspiele, wie Paul Rebhuhn oder Jakob Ayrer, die eingeschalteten Lieder selber und nahmen dabei direkt auf die Handlung Bezug und da mittlerweile auch die Liedmelodie jene Form gewonnen hatte, in welcher sie als der treuste Ausdruck der Innerlichkeit erscheint, so begann die Musik auch an diesen Spielen wesentlichern Antheil zu nehmen.

Besonders einflußreich wurden in dieser Richtung die sogenannten Interscenia — Intermezzi — Interludia, die namentlich bei den Schulkomödien im siebenzehnten Jahrhundert gepflegt wurden. Sie dienten hauptsächlich dazu, dem Zuschauer die Handlung etwas persönlich näher zu legen, was besonders bei den Schulkomödien sich als nothwendig erwies. Diese waren fast ausschließlich in lateinischer Sprache abgefaßt und da nicht alle Zuschauer der fremden Sprache mächtig waren, so wurden diese deutschen Zwischenspiele eingefügt, welche direkt auf die Handlung Bezug nahmen, aber meist diese parodirend. Bekanntlich sind derartige größere Dramen in Akte getheilt; nach Beendigung eines jeden Akts wird die Bühne durch einen Vorhang geschlossen, um die weitern Vorbereitungen für den folgenden Akt, die Veränderung der Scene u. dergl. vorzunehmen. Die Zeit — den Zwischenakt — auszufüllen, wurden diese Interscenia eingefügt, die im 17. und 18. Jahrhundert in

Italien und Frankreich sehr beliebt waren und dort sogar als selbständige Formen weiter gebildet wurden.

Diese Intersceníа wurden meist nur gesungen unter Begleitung von Instrumenten und mit der wachsenden Ausbildung, welche die Instrumentalmusik gewann, übertrug man dann die Ausführung dieser Intersceníа den Instrumenten allein. In der ältern französischen Oper war es bereits Sitte, nicht nur eine Instrumentaleinleitung (Ouverture) vorzusetzen, sondern auch jedem der einzelnen Akte, oder diese doch durch eine Sarabande u. dergl. zu trennen.

Diese Praxis wurde dann auch auf das rezitirende Drama angewendet, dem man gleichfalls eine Ouverture voransetzte und Zwischenaktsmusik einfügte. Wie diese Intermezzi war indeß auch die Zwischenaktsmusik hauptsächlich mehr zur Unterhaltung der Zuschauer eingefügt, als um diesen das Verständniß und die rechte Auffassung damit zu erleichtern. Erst Scheibe, ein bedeutender und gebildeter Musiker seiner Zeit, wies in seinem „Kritischen Musikus" auf die höhere Bedeutung, welche diese Zwischenaktsmusik gewinnen soll, hin und bethätigte seine Theorie auch praktisch.

Lessing (Hamburgische Dramaturgie Bd. I, 26. Stück) berichtet darüber:

„Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen „die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon „längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen „und nach dem Stück gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter „den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues „Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsah, daß, wenn die „Rührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art „abgeschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere, so machte

„er nicht allein bereits 1738 mit dem „Polyeukt und Mithridat“ „den Versuch, besondere, diesen Stücken entsprechende Sym„phonien [1]) zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neu„berin hier in Hamburg, in Leipzig und anderwärts aufge„führt wurden, sondern ließ sich auch in einem besondern „Blatte seines Kritischen Musikus [2]) umständlich darüber aus, „was überhaupt der Komponist zu beachten habe, der in dieser „neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle. Alle Symphonien, „sagt er, die zu einem Schauspiel verfertigt werden, sollen „sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. „Es gehöre also zu den Trauerspielen eine andere Art von „Symphonien, als zu den Lustspielen. So verschieden die „Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so verschieden „muß auch die dazu gehörige Musik sein. Insbesondere aber „hat man auch wegen den verschiedenen Abtheilungen der „Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, „zu welchen eine jede Abtheilung gehört, zu sehen. Daher „muß die Anfangssymphonie sich auf den ersten Aufzug des „Stücks beziehen, die Symphonien aber, die zwischen den „Aufzügen vorkommen, müssen theils mit dem Schlusse des „vorhergehenden Aufzugs, theils aber mit dem Anfange des „folgenden Aufzuges übereinkommen, sowie die letzte Sym„phonie dem Schluß des letzten Aufzugs gemäß sein muß.

„Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig „und geistreich gesetzt sein. Insonderheit aber hat man den „Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken „und darnach seine Erfindung einzurichten. Dieses ist von keiner „gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da bald diese, bald „jene Tugend eines Helden oder einer Heldin der Stoff gewesen

[1]) Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei hier erwähnt, daß man in jener Zeit auch noch die Ouverture mit Symphonie bezeichnete.
[2]) Stück 67.

„ist. Man halte einmal Polyeukt gegen Brutus, oder auch „Alzire gegen den Mithridat, so wird man gleich sehen, daß „sich keineswegs einerlei Musik dazu schickt. Ein Trauerspiel, „in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die „Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Sym„phonien, die gewissermaßen das Kräftige und Ernsthafte der „Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Großmuth, die Tapfer„keit oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im „Trauerspiele herrschen, so muß auch die Musik weit feuriger „und lebhafter sein. Von dieser letzteren Art sind die Trauer„spiele „Cato" — „Brutus" — „Mithridat".

„Alzire aber und Zaire erfordern hiegegen schon eine etwas „veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere „in diesen Stücken von einer andern Beschaffenheit sind und „mehr Veränderungen der Affekte zeigen.

„Ebenso müssen die Komödiensymphonien überhaupt fließend „und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber sich nach „dem eigenthümlichen Inhalt einer jeden Komodie richten. „Sowie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald „scherzhafter ist, so muß auch die Symphonie sein. Z. E. die „Komödien: „Der Falk" und „Die beiderseitige Unbeständig„keit" werden ganz andere Symphonien erfordern, als „Der „verlorene Sohn". So würden sich auch nicht die Sym„phonien, die sich zum „Geizigen" oder zum „Kranken in „der Einbildung" sehr wohl schicken mochten, zum „Unent„schlüssigen" oder zum „Zerstreuten" schicken. Jene müssen „schon lustiger und scherzhafter sein, diese aber verdrießlicher „und ernsthafter.

„Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück „beziehen, zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vor„bereiten und folglich mit dem ersten Auftritt übereinkommen. „Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, so wie der Kom-

„ponist für gut befindet. Die Symphonie zwischen den Auf-
„zügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden
„Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen,
„werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im ersten
„kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber
„mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein
„nöthig, wenn die Affekte einander allzusehr entgegen sind; sonst
„kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur
„die gehörige Länge enthält, damit die Bedürfnisse der Vor-
„stellung, als Lichtputzen, Umkleiden u. s. w. inzwischen besorgt
„werden können. Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem
„Schluß des Schauspiels auf das Genaueste übereinstimmen,
„um die Begebenheit dem Zuhörer desto nachdrücklicher zu machen.
„Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche
„Weise sein Leben verloren hat und es folgt eine lustige Sym-
„phonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich
„die Komödie auf eine fröhliche Art endigt und es folgt eine
„traurige und bewegliche Symphonie darauf?

„Da übrigens die Musik zu den Schauspielen bloß allein
„aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben
„sehr nöthig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Auf-
„merksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten,
„wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist
„aber nahezu eine Nothwendigkeit, daß die Anfangssymphonie
„sehr stark und voll ist und also desto nachdrücklicher ins
„Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muß also
„vornehmlich in den Zwischensymphonien erscheinen. Man muß
„aber wohl urtheilen, welche Instrumente sich am besten zur
„Sache schicken und womit man dasjenige am gewissesten aus-
„drücken kann, was man ausdrücken soll. Es muß also auch
„hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine
„Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber

„ist es nicht allzeit gut, wenn man in zwei auf einander folgen-
„den Zwischensymphonien einerlei Veränderung der Instrumente
„anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man
„diesen Uebelstand vermeidet."

Im weitern Verlauf berichtet dann Lessing am angegebenen Orte, daß Herr Hertel zu Cronegks „Olint und Sophronia" eigene Symphonien verfertigt, und im nachfolgenden Stück der Dramaturgie (Nr. 27 vom 31. Juli 1767) bespricht er sehr ausführlich Agricolas Musik zu „Semiramis" von Voltaire.

Seitdem haben die dramatischen Dichter vielfach Gelegenheit genommen, auch im rezitirenden Drama die Instrumentalmusik wie den Gesang in einzelnen Situationen zu Hilfe zu nehmen, und die Komponisten sind mit mehr oder weniger Geschick und Beruf ihnen gefolgt.

Goethe hat namentlich im Faust der Musik einen sehr ausgedehnten Antheil zugewiesen, ebenso auch im „Egmont". Schiller fordert im „Wilhelm Tell" — in „Die Jungfrau von Orleans" — namentlich an verschiedenen Stellen die Beihilfe der Musik und bei den andern Dramen der beiden unsterblichen Dichter haben ihnen denselben die Komponisten unaufgefordert gewährt. Reichardt schrieb eine Musik auch zu „Tasso", zu „Clavigo" und zu „Götz von Berlichingen"; Bernhard Anselm Weber aber schrieb außer der zu „Wilhelm Tell" und „Die Jungfrau von Orleans" auch noch Musik zu „Wallensteins Lager, zu Goethes „Iphigenie", zu Calderons „Das öffentliche Geheimniß" u. a.

Alle diese Bearbeitungen haben kaum zeitlich höhere Bedeutung finden können, weil die Komponisten sich nicht auf die Höhe der Dichter schwingen konnten; weil sie die dramatische Bedeutung der Stoffe nicht gleich lebendig zu fassen und nicht

in gleicher Meisterschaft in ihrer Weise zu gestalten vermochten. Sie machten eben nur Musik, die den betreffenden Scenen nur ganz äußerlich angepaßt ist.

Nur die Meister, Beethoven an der Spitze, haben Muster ihrer Art geschaffen. Beethoven schrieb außer der Musik zu Kotzebues „Ruinen von Athen", auch die zu Goethes „Egmont"; zu „Coriolan von Collin" und zu „König Stephan" komponirte er die Ouverturen.

Nur seine Musik hat Kotzebues Stück auf die Nachwelt gebracht; dies ist längst vergessen. Die Musik wird nur noch in Konzertaufführungen der spätern Zeit vermittelt. Zu einer bedeutenden Ouverture hat Kotzebues Werk unsern Meister nicht begeistern können. Diese ist vielmehr wie ein Potpourri zusammengestellt. Um so mehr Charakter zeigen: der allgemein beliebte und bekannte „Türkische Marsch" und der Derwisch-Chor: „Du hast in deines Aermels Falten", der mit zu den genialsten Erfindungen des Meisters zählt; kaum weniger der Marsch mit dem Chor: „Schmückt die Altäre."

Mit seiner Musik zu „Egmont" aber hat Beethoven wieder das unvergänglichste Muster für die ganze Gattung geschaffen. Schon die Ouverture ist einer der größten und überzeugendsten Orchesterprologe geworden. Die ersten Akkorde gleich sagen uns, daß das Schicksal mit ehernem Schritt einherschreitet und zwar gegen einen Helden von blendender Erscheinung, der seiner idealen Lebensanschauung folgend sorglos seinem Recht vertrauend untergeht. Das verräth uns schon die kurze Einleitung und in ihr auch taucht bereits das hehre Bild Klärchens auf, mit der Egmont den kurzen Liebestraum träumte. Wie dann im Allegro das Ringen mit dem grausigen Geschick bis zu dramatischer Lebendigkeit dargestellt wird, das ist so selbstredend, daß es keines weitern Hinweises bedarf. Die ersten Takte der Einleitung werden vom Meister auch zur ersten Hälfte

des zweiten Allegro-Themas benützt; sie scheinen dem Einherschreiten gewaffneter Soldaten abgelauscht; die andere Hälfte deutet auf Klärchen, die das Furchtbare abwenden möchte. Noch deutlicher spricht sie in der eigentlichen Gesangstelle. Und so führt uns der Meister durch die Hauptscenen bis zu jener Siegessinfonie, mit welcher er den Traum des unglücklichen Grafen, den Andeutungen des Dichters folgend, begleitet.

Wie eng der Meister die Ouvertüre mit dem Drama verknüpfte, das sehen wir auch daraus, daß er in der Zwischenaktsmusik mehrfach auf sie zurückkommt.

Was Scheibe in seiner vorerwähnten Abhandlung für die Zwischenaktsmusik fordert, hat auch Beethoven vorwiegend erfüllt. Der erste Zwischen-(Entre)Akt besteht aus zwei Theilen, dem Andante, das auf den Schluß des ersten Akts hinweist und dann in ein Allegro con brio übergeht, in welchem der im zweiten Akt sich zeigende Aufruhr unter den Bürgern Brüssels angedeutet wird. Der zweite Entrakt ist nur ein Larghetto; es zeigt an, daß die tragische Entwickelung begonnen hat, die im dritten Akt nur ihren naturgemäßen Fortgang nimmt. Das zweite Motiv ist der Ouverture entlehnt. Die Musik zum dritten Zwischenakt besteht wieder aus zwei Theilen, der erste ist der Charakteristik Klärchens gewidmet, er ist eine Paraphrase über ihr Lied: „Freudvoll und leidvoll" und führt dann zu dem Marsch, der die finstere Macht andeutet, an welcher auch ihr Glück zerschellen sollte. Der letzte Zwischenakt ist wiederum zweitheilig; der erste Theil, aus dem der Ouverture entlehnten Motiv entwickelt, läßt uns ahnen, daß das tragische Geschick allmählich sich vollzieht; im anknüpfenden Allegro erscheinen noch einmal die Leidenschaften aufgewühlt, die Klärchens Tod dann zur Ruhe bringt. Die Erscheinung, die Egmont im Traum sieht, gibt unserm Meister Veranlassung zu jenem unsterblichen Melodrama, das nicht seinesgleichen haben dürfte und das deshalb die, und mit Recht, stark

angezweifelte Form für gewisse Fälle als durchaus zulässig feststellte. In der Siegessymphonie, mit welchem das Werk schließt, durfte selbstverständlich dem entsprechend auch die Erinnerung an Klärchen nicht fehlen, die Schlußtakte erinnern ganz bestimmt an ihr Trommelliedchen. Die beiden Lieder, das Trommelliedchen, „Die Trommel gerührt" und „Freudvoll und leidvoll" hat der Meister durchaus mehr scenisch gefaßt, als augenscheinlich ursprünglich im Sinne des Dichters lag. Die naive Weise Zelters entsprach seiner Anschauung entschieden mehr, jedenfalls aber stehen die Bearbeitungen des größeren Meisters durchaus auf der sonnigen Höhe, auf welcher die Musik überhaupt steht, namentlich macht er das zweite zu einem wahrhaften Jubelhymnus eines leidenschaftlich liebenden Herzens.

Die Schillerschen Tragödien haben noch nicht den Meister gefunden, der sie in gleicher Weise mit der entsprechenden Musik versehen hätte. Was in dieser Beziehung bisher geboten wurde, entspricht kaum dem äußerlichsten Bedürfniß und das gilt auch wol zumeist von Goethes Faust. Weder die Musik von Radziwill, noch die von Lindpaintner u. a. stehen auf gleicher Höhe mit dem Drama, und die Musik, mit welcher Schumann einzelne Scenen versah, ist wiederum weniger für das Theater, als, aber hier mit großartigem Erfolge, im Concertsaal zu verwenden.

Glücklicher war der Meister auch nach dieser Seite mit seiner Musik zu Byrons „Manfred".

Der Dichter hatte sein Werk nicht für die Bühne bestimmt, wie er selber angibt. „Sie mögen", schreibt er an Murray (Venedig, den 5. Februar 1817), „entnehmen, daß ich gerade keine große Meinung von diesem Phantasiestück habe, aber ich habe es wenigstens völlig unmöglich gemacht, es auf die Bühne zu bringen, für welche ich seit meiner Verhandlung mit Drurylane die größte Verachtung habe", und in einem andern Briefe heißt es: „Ich

verfaßte es wirklich mit einem Abscheu vor der Bühne und mit der Absicht, selbst den Gedanken daran unpraktikabel zu machen."

Zunächst wol um eine Bühnenaufführung eher zu ermöglichen, hat Schumann mit dem Gedicht einige nicht unwesentliche Veränderungen vorgenommen. Er hat im ersten Akt nicht sieben, sondern nur vier Geister eingeführt und auch die einzelnen Gesänge so verkürzt, daß die ganze Exposition an Tiefe und Bedeutung verlieren mußte. Besonders ist wol nicht zu rechtfertigen, daß er den unstreitig wichtigsten siebenten Geist, der die tief bedeutungsvollen Verse bringt:

Der Stern, der dein Verhängniß rollt,
Rollt ewig, wie ich es gewollt.
Es war ein Stern so frisch und schön
Wie irgend je im Aether gehn.
Frei und geregelt war sein Lauf,
Der Raum wies schönern Stern nicht auf u. s. w.

deren tiefe Beziehung zu Manfred auch äußerlich angedeutet werden soll nach des Dichters Angabe durch den „Stern, welcher gleichsam auf einen Felsen angeheftet sichtbar wird und unbeweglich bleibt." Es ist zu verwundern, daß unser Meister auf diese Symbolik nicht eingieng, weil damit die ganze Scene die höhere Bedeutung, als die einer gewöhnlichen Spukgeschichte gewinnt. Auch dürfte es angemessener gewesen sein, wenn der Meister, der Anweisung des Dichters entsprechend, den ganzen Spruch nur von einer Stimme ausführen ließ und nicht von verschiedenen. Auch ist es zu beklagen, daß der Meister die ihm vom Dichter gebotene Gelegenheit, in dem Gesange der drei Parzen ein charakteristisches Musikstück zu schreiben, sich entgehen ließ. Während Schumann so den Antheil der Musik gegen den Willen des Dichters in diesen Fällen schmälerte, erweiterte er ihn in andern, indem er einzelne Partien melodramatisch behandelte und am Schluß den Chor aus dem fernen Kloster:

Requiem aeternam
Dona eis!
Et lux perpetua
Luceat eis!

einführt.

Das Melodrama hat auf der Bühne nur so weit Berechtigung, als dabei durch die das Wort begleitende Musik innere Vorgänge enthüllt werden, welche sonst unerledigt bleiben würden. Im allgemeinen wird durch die doppelte Thätigkeit des Hörens auf das Wort und die dasselbe begleitende Musik, der Eindruck erschwert. Nicht selten stören Wort und Musik in dieser Verbindung einander mehr, als daß sie sich unterstützen. Daher ist es wol auch gekommen, daß die Form, selbständig behandelt, keinen Boden gewinnen konnte. Bekanntlich wurden im vorigen Jahrhundert von Dichtern und Komponisten energische Versuche angestellt, das Melodrama als selbständige Kunstform auf der Bühne einzubürgern: Georg Benda behandelte in dieser Weise Gerstenbergs „Ariadne" und die „Medea" von Gotter; Reichardt aber „Ino" und „Cephalus und Procris" von Ramler, Neefe komponirte „Sophonisbe" von Meißner, der Abt Vogler Lichtenbergs: „Lampedo" und auch Mozart fühlte sich von dieser Weise, das rezitirte Drama durchweg mit Musik zu versehen, so angezogen, daß er sie an Stelle des Rezitativs in der Oper verwenden wollte und auch zwei derselben in der Oper „Zaide" so ausführte; bald aber gab er die Weiterverfolgung dieser Richtung wieder auf. Nur in Ausnahmefällen dürfte diese Form ihre Berechtigung haben, wenn, wie in der Kerkerscene des „Fidelio", hinter dem gesprochenen Wort Empfindungen sich verbergen, die dem Zuschauer nahe gebracht werden müssen. Die außerordentliche Aufregung, in welcher sich Leonore befindet, indem sie ahnt, daß sie das für den Gatten bestimmte Grab mitgraben

hilft, darf sie durch kein Wort verrathen und da tritt denn die Musik ein, die uns in beredter Weise alles entschleiert.

Nur ähnlich ist die Bedeutung der melodramatischen Partien im „Manfred"; sie soll hier die Dekoration unterstützen oder geradezu ersetzen; die Erscheinung eines „Zauberbildes" — die „Rufung der Alpenfee" — die „Beschwörung der Astarte und Manfreds Ansprache an sie" sind nur orchestral uns ganz verständlich zu machen und der Meister hat denn auch hier seine ganze wunderbare Kraft in Schilderung derartiger Momente entwickelt; diese Orchestersätze sind von großer Treue und Eindringlichkeit.

Das gilt auch von der einleitenden Ouverture: „Die drei synkopirten Anfangsakkorde erinnern uns an die Schuld, die mit lastender Schwere auf Manfred ruht, und wie dann in dem langsamen Satze schon der Kampf beginnt, wie alle Elemente desselben: Manfreds ungestümes wildes Ringen nach Befreiung in dem synkopirten Geigenmotiv, der starre Widerstand der finstern Geister und Manfreds Schuld, in mächtigen Akkorden, und wie in dem lieblichern Motiv Astartes Bild tröstlich beruhigend eintritt, wie dann im Allegro der Kampf leidenschaftlich entbrennt, als dessen Mittelpunkt im zweiten Motiv Astarte immer deutlicher erkennbar wird, wie unter dem Einfluß der finstern Geister der Kampf fast tumultuarisch sich steigert und nur durch Astartes Bild, welches aber zugleich in dem berühmten Einsatz der drei Trompeten den lastenden Gedanken an die grauige Schuld wieder lebendig macht, gebandigt wird; wie dieser dann, nachdem der Kampf aufs neue und heftiger als bisher entbrannt ist, allmählich milder und weniger drückend wird, indem jener starre Akkord in den Trompeten harmonisch und melodisch aufgelöst erscheint, und wie endlich am Schluß Manfreds Auflösung im Tode als seine Befreiung und Erlösung erscheint das weiter mit Worten nachweisen zu wollen, ware nur thoricht

Beginnen." [1]) Mit gleicher Meisterschaft sind auch die übrigen Orchestersätze ausgeführt, so daß sie den Eindruck der gewaltigen Tragödie wesentlich erhöhen. Von den Gesängen entsprechen namentlich auch die kurzen Schlagreden der Geister Arimans und der Hymnus dieser Aufgabe.

Erwähnt konnte schon werden, daß Mendelssohn das duftige Märchen des großen brittischen Dichters „Ein Sommernachtstraum" durch seine Musik neu belebte und der größern Masse ganz zum Verständniß brachte. Für das luftige Reich, aus welchem es hauptsächlich stammt, ist der Ton ein viel wirksameres Darstellungsmittel als das Wort; deßhalb hat Shakespeare die Musik in ausgebreitetstem Maße in seine Darstellung herein gezogen. Mehr aber noch als an diesen Stellen hat Mendelssohn mit der Ouverture und der Zwischenaktmusik zum Verständniß des Gedichts beigetragen. Wie die Ouverture auf das Schauspiel, so bereitet immer die Musik des Zwischenakts auf den folgenden Akt selbst vor; es war jedenfalls eine der genialsten Ideen des Meisters, beide immer in rege Verbindung zu setzen. [2])

Die Ouverture schrieb Mendelssohn bekanntlich im Jünglingsalter (1826) und erst 1843 vollendete er die ganze Musik zu Shakespeares Drama. Hier hat er uns klar dargelegt, welche Bilder des Sommernachtstraums an seiner Seele vorüberzogen und dort die entsprechenden Motive erzeugten. Nr. 12 der Partitur bestätigt, was eigentlich keiner Bestätigung bedarf, daß die Anfangsakkorde, von den Blasinstrumenten ausgeführt, in das luftige Reich Oberons und der Titania führen, und daß das sich unmittelbar anschließende Geigenmotiv in seiner

---

[1]) Reißmann: Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Dritte Auflage. Berlin. J. Guttentag (D. Collin) pag. 169.

[2]) Reißmann: Felix Mendelssohn. Sein Leben und seine Werke. Zweite Auflage. Berlin, J. Guttentag, pag. 282.

äußerst pikanten Verarbeitung dem Gesang und Tanz der Elfen:

„Bei des Feuers mattem Flimmern
Geister, Elfen stellt euch ein,
Tanzet in den bunten Zimmern
Manchen leichten Ringelreihn!“

abgelauscht ist. Selbst der den gruppenbildenden Stillstand des Tanzes bezeichnende Akkord fehlt nicht. Das nächste Motiv der Ouverture wird dann vom Meister dem Segensspruch, mit welchem Oberon das Hochzeitshaus der verlobten Paare weiht, zugewiesen und in Verbindung mit jenem andern, mit welchem er Theseus und die Jäger einführt, bildet es einen prächtigen Gegensatz zu jenem luftigen Spiel der Elfen, das indeß bald wieder die ganze Arbeit zu beherrschen beginnt, nachdem auch noch der Tanz der Rüpel (Nr. 11 der Partitur) Aufnahme gefunden hat. Ganz direkten Bezug auf den Scherz, welchen die Elfen mit Zettel und seinen Genossen treiben, nimmt endlich noch der von Baß-Clarinette, Fagott und Horn ausgeführte Baßgang, der täppisch in das luftige Spiel der Elfen hineingreift. So gaben dem jugendlichen Meister die betreffenden einzelnen Züge in der Handlung selbst den Anstoß zur Erzeugung des lebhaften Bildes in seiner Phantasie: jeder einzelne beeinflußt die Erfindung der betreffenden Motive und diese verarbeitet er dann unter der Herrschaft des Gesammtdramas zu dem wunderbar und reich belebten Bilde dieses Sommernachtstraums. In ähnlich enge Verbindung tritt die Zwischenaktsmusik zu der eigentlichen Handlung. Die erste Scene des zweiten Akts hat der Meister melodramatisch behandelt und die hier vereinzelt eingeführten Motive sind dann von ihm zu jenem Scherzo als Zwischenaktsmusik verarbeitet, das als unstreitig größtes Erzeugniß der ganzen romantischen Richtung Weltruf und ungeheure Verbreitung fand. Nur in einer gottbegnadeten

Phantasie konnte sich ein solcher, fast die Sinne verwirrender Elfenreigen aufbauen, und nur eine genial gestaltende Hand vermochte ihn so spinnwebeleicht zusammen zu weben. Weniger ausgeführt, aber nicht minder vortrefflich ist dann der in dem Melodrama eingeführte Elfenmarsch. Das folgende Lied der beiden Elfen mit Chor gönnt auch dem Herzen jenen Antheil, der selbst in der Ouverture nicht fehlt, so daß wir uns an dem lustigen Spiel mit ganzer Seele betheiligen. Das kurze Melodrama vor dem Schluß des zweiten Akts ist ein feinsinniges kleines Meisterstück der Instrumentation, Flöten, Clarinetten und Fagott vereinigen sich mit den ersten Violinen und dem Baß um Traum und Wirklichkeit in einander verwoben zu zeigen.

Die folgende, zum dritten Akt hinüberleitende Zwischenaktsmusik schildert zunächst, wie Hermia den Lysander sucht und sich im Walde verirrt, und geht dann in den von Fagotten intonirten, überaus drolligen tanzartigen Marsch über, mit dem die Handwerker eingeführt werden. Die Scene, in welcher die Elfen ihren Spuk beginnen, ist wieder melodramatisch behandelt, und selten erscheint das so gerechtfertigt wie hier. Alle Künste der Dekoration und Maschinerie, wie das durchdachteste Spiel der Darsteller werden nie im Stande sein, uns den tollen Spuk so zu malen, wie das Mendelssohn durch die Musik thut. Hier ist alles selbstredend und bedarf keiner weitern Erläuterung. Mit dem Schluß des dritten Akts beginnt als Zwischenaktsmusik das „Notturn", das Mendelssohn den schlafenden Paaren widmet und das er wieder mit der ganzen Wärme seines Herzens erfüllt und mit dem Glanz seiner Individualität ausstattet. Das anschließende Melodrama nimmt auf frühere Vorgänge Bezug und erläutert, wie erwähnt, einzelne Motive der Ouverture. Die letzte Zwischenaktsmusik — den weltberühmten Hochzeitsmarsch — brauchen wir nur zu erwähnen. Er ist wol der beste Marsch, der je geschrieben wurde; auch seine Stellung zum

Ganzen wird genau bezeichnet, indem ihn der Meister nach den bekannten Worten des Theseus wieder einführt.

Weniger bedeutend ist des Meisters Musik zu Racines: „Athalia“, die er auf Wunsch des Königs von Preußen: Friedrich Wilhelm IV. komponirte. Aus freiem Antriebe wäre er gewiß nicht darauf geführt worden. Racine schrieb die Tragödie, nachdem er fromm geworden war, auf Anregung der bekannten Frau von Maintenon mit einer biblischen Tragodie „Esther“ für das Fräuleinstift zu St. Cyr. Da bei der Aufführung die Schülerinnen der Anstalt mitwirken sollten, so mußten Chöre eingeführt werden und zwar ein Kinderchor. Auch Mendelssohn hatte die Chöre (1843) ursprünglich für weibliche Stimmen und nur mit Pianoforte geschrieben und in dieser Gestalt wurden sie auch in einem Hofkonzert (1844) in Berlin aufgeführt. Erst 1845 richtete er die Chore für gemischte Stimmen ein mit Orchesterbegleitung. Mit Ausnahme des Priestermarsches hat die Musik keine größere Bedeutung gewinnen können; der Meister ist von dem Stoff zu wenig ergriffen und so kommt er nicht über konventionelle Phrasen hinaus.

Mit ungleich größerer Emsigkeit und Energie wußte er sich in die antike Welt zu versetzen, wenn er auch doch viel zu viel Romantiker war, um diese Welt in ihrer ganzen objektiven Größe auf sich wirken zu lassen. Seine Musik zu „Antigone“ ist nach dieser Richtung entschieden epochemachend geworden.

Daß die Aufgabe, die alte griechische Tragodie mit Musik zu erneuern, keine so leichte ist, das haben die mancherlei mißglückten Versuche gezeigt, welche, von zum Theil bedeutenden Musikern, vor und nach Mendelssohn unternommen wurden. Es kam ja hierbei nicht darauf an, die griechische Musik nach ihrem wahren Wesen zu erneuern; was wir davon wissen, genügt vollkommen, uns zu überzeugen, daß die griechische Musik mit unserer heutigen nur wenig Gemeinsames hat, und jede

versuchte Nachahmung vollständig wirkungslos bleiben mußte. Selbst bei einer Erneuerung der griechischen Tragödie in der Ursprache würde es daher kaum zweckmäßig sein, sich nur auf den Antheil zu beschränken, den die Musik jener Zeit an der Darstellung nahm. Es galt vielmehr, die Wirkung der griechischen Tragödie mit unsern Mitteln zu erzielen und dadurch zu erhöhen. Das aber hat Mendelssohn mit der vollen Meisterschaft, mit der er das ganze Material beherrschte, gethan. Treuer im Sinne der antiken Tragödie wäre es freilich noch gewesen, wenn er nicht nur das Metrum, sondern auch die ganze kunstvolle Rhythmik des griechischen Vers- und Strophenbaus schärfer berücksichtigt hätte; dann würde seine Musik der in höchster Objektivität sich ausbreitenden, griechischen Weise noch mehr entsprochen haben.

Abgesehen von diesem Bedenken formeller Art ist Mendelssohns Musik zur Antigone eine der köstlichsten Schöpfungen des Meisters; ein beredtes Zeugniß für seine klare Anschauung griechischen Geistes. Nur die an einzelnen Stellen mit größerer Hast, fast unstät hervorbrechende Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit des Ausdrucks ist mehr in Mendelssohns Individualität, als in griechischem Wesen bedingt. Unter diesen Gesichtspunkten erscheint die Introduktion als weniger gelungen. Sie beginnt mit vollem Orchester (ohne Pauken), in ehernem Schritt einherschreitend wie das Schicksal, die bewegende Macht der alten Tragödie; aber schon die scharfen Dissonanzen im zweiten Takt, die sich im vierten, sechsten und siebenten Takte bis zum wilden Schmerzensschrei steigern, gehören nicht eigentlich mehr der antiken Welt an, in welcher die Leidenschaften in Fluß gerathen, in sich abgeklärt sind, als vielmehr der romantischen, die von wilden Mächten bewegt ist. Zwischen diesen beiden Anschauungen aber schwankt dieser Satz hin und her und im anschließenden Allegro (appassionato) entfaltet sich jene fieberhaft

zitternde Leidenschaftlichkeit, die weder in der Antigone, dem Ideal weiblicher Ruhe und Entschlossenheit, noch in der antiken Tragödie überhaupt, sondern nur in der romantisch bewegten Welt zu finden ist. Der erste Chor dagegen ist ganz im griechischen Geist erfunden. Mendelssohn scheidet Strophe und Antistrophe auch instrumental, er begleitet jene (vom ersten Chor gesungen) mit Blasinstrumenten ohne Flöten, die Antistrophe mit Streichinstrumenten, zwei Flöten und Harfe, und auch die Behandlung der Streichinstrumente entspricht durchaus griechischer Anschauung. Der zweite Chor: „Vieles Gewaltige lebt", sagt Böckh [1]), ist angefochten worden, uns hat gerade die geistreiche Heiterkeit, welche ihn belebt, reizend angesprochen; diese Musik scheint ganz die Anmuth und Süßigkeit der Sophokleischen Muse zu athmen —" und man muß dem Urtheil des berühmten Philologen nur zustimmen. Besonders das lustige Spiel der Flöten und Klarinetten, welches am Ende der Strophe beginnt und die ganze Gegenstrophe begleitet, gibt dem Chor diesen frischen, geistreich heitern Charakter, während die erste Strophe des folgenden Chores: „Ihr Seligen, deren Geschick" durch die Begleitung entschieden Einbuße erleidet; diese erinnert vielmehr an die echt christliche Anschauungsweise, aus welcher z. B. der Chor im Paulus: „Siehe, wir preisen selig" entstand. Erst die zweite Strophe: „Wer mag deine Gewalt, o Zeus, kühn aufhalten in frevlem Hochmuth" gewinnt wieder mehr entsprechenden Charakter; ebenso der folgende Chor: „O Eros, Allsieger im Kampf" und der Bacchuschor: „Vielnamiger! Wonn' und Stolz der Kadmusjungfrau." Den Chorgesang „Auch der Danaë Reiz" denkt sich Böckh, wenigstens in der choriambischen Partie mehr im Charakter eines Threnos, deren einer von Simonides

*) In einem Artikel, den er nach der ersten Aufführung am 28. Oktober 1844 im Königlichen Theater des neuen Palais in Potsdam in der Allgemeinen Preußischen Staatszeitung veröffentlichte.

auch gerade den Mythus von der Danaë behandelt; bei solchen Liedern wandten die Alten nur Blas-Instrumente an. Außer diesen Chören hat Mendelssohn noch einiges melodramatisch behandelt, worüber sich Böckh gleichfalls durchaus zustimmend äußert: „Die Lieder von der Scene und was vom Kommos den Schauspielern zufällt, also die Todesklage der Antigone und die Wehklagen des Kreon, welche der Dichter für den Gesang geschrieben hat, werden gesprochen, aber mit melodramatischer Begleitung, die genial gesetzt ist und eine große Wirkung macht. Der Phantasie des Zuhörers bietet sie einen Ersatz für den fehlenden Gesang."

Mehr noch im Sinne der alten Tragödie ist zum Theil die Musik zum „Oedipus in Kolonos" von unserm Meister behandelt. In den Chören hat er, den Andeutungen Böckhs folgend, auch den künstlichern Strophenbau mehr berücksichtigt. Es gilt dies namentlich von den ersten Chören, bei welchen er auch Frauen zu individualisiren unternimmt. In den spätern, namentlich dem Chor: „Ach, wär' ich, wo bald die Schar der Feinde sich wenden wird", machen sich wieder mehr moderne Einflüsse geltend, namentlich in der Instrumentation, die nicht selten die ruhige Entfaltung der Strophe unterbricht und oft geradezu aufhebt.

Noch haben wir eines Werkes derart zu erwähnen, das mit zu den bedeutendsten der Gattung gehört: Webers Musik zu „Preziosa" von P. A. Wolff. Die Ouverture führt uns mitten auf den Schauplatz der Handlung und macht uns zugleich mit den Charakteren bekannt. Weber sagt in einem Brief an den Dichter Wolff darüber: Die Ouverture beginnt mit einem die spanische Nationalität bezeichnenden Satze. Der Zigeuner-Marsch, nach einer echten Melodie geformt, schließt sich ihm an, woraus sich ein feurig strömendes Allegro entwickelt, den fröhlichen Schluß bezeichnend und größtentheils Preziosens und

Spaniens Eigenthümlichkeit vereinend, der Chor korrespondirt mit dem Anfangssatz der Ouverture." Das Melodrama: „Lächelnd sinkt der Abend nieder" wie das Lied: „Einsam bin ich nicht alleine" und selbst der Tanz, den Preziosa ausführt, charakterisiren diese liebliche Erscheinung ganz außerordentlich treffend. Die Chöre der Zigeuner „Im Wald" und „Die Sonn' erwacht" mit ihrer prächtigen Instrumentation aber sind im edelsten Sinne populär gehalten und dabei doch bedeutsam dem Organismus des ganzen Werks eingeführt, ebenso wie der Schlußchor: „Es blinken so golden die Sterne."

Tritt nach alledem die Musik zum rezitirten Drama vorwiegend mehr nur dekorativ wirksam ein, so wird doch selbst dadurch, wie wir an verschiedenen Fällen erörtern konnten, zugleich auch die innere Entwickelung wesentlich gefördert.

Viertes Kapitel.

Das Singspiel.

Dem Wortlaut nach bezeichnet „Singspiel“ ein „Schauspiel mit Gesang“ und in früheren Jahrhunderten wurde auch der Ausdruck — Singespiel — Sangesspiel — Sing-Spiel wie Singkomödie in diesem Sinne angewendet. Die ältesten geistlichen, aus der Liturgie entwickelten lateinischen Schauspiele wurden ebenso wie die Passion meist durchweg gesungen. Erst in den (außerhalb der Kirche entstandenen deutschen geistlichen Spielen) ist der gesprochene Dialog vorherrschend eingeführt, und Gesangsätze wurden nur an einzelnen Stellen eingefügt. In diesem Sinne werden auch die weltlichen Volksspiele weiter gebildet, und mit der wachsenden Pflege und Ausbreitung von Musik und Gesang entfalteten sich namentlich die Schäferspiele zu wirklichen „Liederspielen“, die dann erst durch die energische Ausbildung der Oper festere Form gewannen.

Diese gieng aus den Bestrebungen jener italienischen Freunde des Alterthums hervor, welche darauf bedacht waren, mit Hilfe der Musik die alte gesungene Tragödie wieder herzustellen. Damit

ist aber zugleich der prinzipielle Unterschied festgestellt zwischen der daraus sich entwickelnden „Oper“ und dem „Singspiel.“ Für jene wird die Musik zu einem wesentlichen Faktor der dramatischen Entwickelung; dem Singspiel kann sie wenig mehr als ein, wenn auch mächtiges, doch immer nur untergeordnetes Hilfsmittel der dramatischen Darstellung sein.

So lange die Oper noch nicht in entscheidenderer Weise herausgebildet war, wurde man sich dieses Unterschiedes noch nicht recht klar, und lange schwankte man in Anwendung dieser Bezeichnungen; man nannte häufig Singspiel, was doch den Anforderungen der Oper entsprach, und umgekehrt. Namentlich wurde die komische Oper, die auch in Deutschland rasch Eingang fand, fast durchweg mit Singspiel bezeichnet, obgleich sie schon der Musik größern Antheil gewährte, als das in jener Zeit daneben kultivirte Singspiel.

Die vorerwähnten Intercenia waren eigentlich solche deutsche Singspiele; sie durften nur von der mit ihnen verknüpften lateinischen Schulkomödie losgelöst werden und ergaben vereinigt die Form des Singspiels.

Es lag dann zu nahe, auch dem ältern Singspiel den erweiterten Antheil der Musik zu vermitteln, und bald fand diese Form durch die hervorragendsten Dichter des 17. Jahrhunderts, wie: Martin Opitz von Boberfeld — Andreas Gryphius — und Caspar von Lohenstein eingehendere Pflege, und außer Heinrich Schütz schrieben mehr oder weniger berufene Musiker, wie der talentvolle J. P. Krieger, der berühmte Theorbist Ph. Stolle u. a. die Musik dazu.

In der Hamburger Bühne wurde dem deutschen Singspiel (1678) eine Pflegestätte gegründet, allein die Luxus-Oper, die an den Höfen seit Mitte des Jahrhunders fast ausschließliche Förderung fand, machte ihr zu bedeutende Konkurrenz. Bis 1689 waren in Hamburg nur deutsche Singspiele aufge-

führt worden, zu denen der Bürgermeister Lukas von Bostel, der Prediger Heinrich Elmenhorst, der Advokat Postel, der Licentiat Feind — ferner Hunold — König — Bressand u. a. die Texte und der Konzertmeister Strunck und die Hamburger Aerzte Frank und Förtsch die Musik geliefert hatten.

Seitdem fand die französische Oper auch dort Eingang, die dann durch Reinhard Keiser in mehr deutschem Sinne weiter gebildet wurde.

Das führte zu einer Vernachlässigung der Form des Singspiels, die erst wieder in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingehendere Beachtung fand. 1743 versuchte es die Döbbelinsche Gesellschaft mit einem deutschen Liederspiel: „Der Teufel ist los" von H. v. Bock aus dem Englischen übersetzt, allein ohne Glück. 1747 kam ein Singspiel: Doris von Schürer zur Aufführung und 1749 mit besserem Erfolge: Thusnelda, ein Singspiel in vier Aufzügen von Scheibe.

Das bedeutendste Verdienst um die Pflege der Gattung erwarb sich in jener Zeit der Schauspieldirektor Koch, der mit seiner Truppe abwechselnd in Leipzig, Weimar und Berlin spielte. Er veranlaßte seinen Balletgeiger Standfuß das in Berlin durchgefallene Singspiel: „Der Teufel ist los" aufs neue zu komponiren und brachte es am 8. Oktober 1752 in Leipzig mit Beifall zur Aufführung. Einige weitere Versuche glückten weniger und so veranlaßte er den in Leipzig lebenden Dichter Chr. Fr. Weiße (1776—1804) das alte englische Stück neu zu bearbeiten. J. A. Hiller schrieb die Musik dazu und unter dem Titel: „Die verwandelten Weiber oder: Der Teufel ist los" gieng das Stück wieder 1764 in Scene und mit so durchschlagendem Erfolge, daß damit die Gattung auf der Bühne heimisch wurde. Weiße dichtete noch eine ganze Reihe: „Der lustige Schuster" (1765), „Lottchen

am Hofe" (1767), „Die Liebe auf dem Lande" (1767), „Die Jagd" (1771), „Der Dorfbalbierer" (1772), „Der Aerntekranz" (1772) und bald wandten sich auch andere Dichter der Gattung zu, ebenso wie Komponisten von Ruf: J. Fr. Reichardt — E. W. Wolf — A. Schweitzer — Dittersdorf — Schent — Neefe — Benda — J. André — Stegemann u. a. Zur Unterscheidung von der Oper bezeichnete man sie wol auch als Operette, wodurch zugleich die Natur der Stoffe, welche dem Singspiel zu Grunde liegen, ebenso wie die Art der Behandlung derselben naher bezeichnet ist. Die vorerwähnten Stoffe beruhen auf so einfach sich vollziehenden Begebenheiten, daß sie einer besondern Motivirung nicht bedürfen. Es sind ziemlich alltägliche Vorgange und sie werden in der leichtverständlichsten Weise vor unsern Augen abgespielt, ohne weitere dramatische Entwickelung, daß sie durch sich selbst verständlich sind und eine eingehende Unterstützung durch Musik gar nicht beanspruchen.

Damit aber ist auch das hauptsachlich unterscheidende Merkmal bezeichnet, das Singspiel und Oper charakterisirt und zwar der ganzen historischen Entwickelung entsprechend. Das Dramma per Musicam — die Oper — stellte von vornherein ganz andere Ansprüche an die Musik. Durch ihre Beihilfe sollte die alte gesungene Tragödie der Griechen wieder aufleben; der frei sich entfaltende Gesang sollte dem Text erhöhte Bedeutung und Eindringlichkeit geben und bald wurden diesem Zweck entsprechend nicht nur die gesanglichen, sondern auch die instrumentalen Mittel musikalischer Darstellung in weitestem Umfange verwendet. Wir werden später zeigen, wie die italienische Oper mit allen Mitteln des virtuos ausgeübten Gesanges ausgestattet wurde, wahrend in der französischen wiederum das Instrumentenspiel allmählich erhohte Bedeutung fand, und wie dann endlich in der deutschen die erweitertsten vokalen und instrumentalen

Mittel verbunden wurden, um den dramatischen Verlauf auch dem Hörer zu vollständigem Selbsterlebniß näher zu legen.

Unter ähnlichen Voraussetzungen entwickelte sich daneben, gleichfalls ihrem ersten Ursprung gemäß, das Singspiel und so konnte es nicht ausbleiben, daß beide Formen manchmal hart aneinander grenzen, daß man mit Oper bezeichnen möchte, was doch nur noch Singspiel ist, und umgekehrt.

Beim Singspiel werden Gesang und Musik immer noch, wenn auch nicht nur als Schmuck, doch nur als Hilfsmittel der dramatischen Darstellung erscheinen und an und für sich der einfacheren Stoffe halber schon niemals bedeutend und tief greifend angewendet werden können.

Zunächst ist auch beim Singspiel noch die Musik mehr dekorativ wirkend eingeführt, wie beim Schauspiel mit Gesang und Musik; allein auch bei diesem lernten wir schon einzelne Partien kennen, welche die höhere Aufgabe erfüllen, einzelne Personen feiner charakterisiren zu helfen. Die Chöre könnten in „Preziosa“ wegbleiben, ohne die Wirkung des Schauspiels an sich groß zu stören; das Melodrama aber und das Lied der „Preziosa“: „Einsam bin ich nicht alleine“ tragen so wesentlich zur Charakterisirung der Heldin des Stückes bei, daß sie kaum zu missen sind. In diesem Sinne hat auch Goethe die Lieder Klärchens in „Egmont“ und Gretchens „Lied am Spinnrade“ im „Faust“ eingeführt.

Hiermit ist aber der Weg bezeichnet, auf welchem das Schauspiel zum Singspiel wird: die Gesänge und die Musik dürfen nicht nur als gelegentliche, schmückende, oder durch den äußern Verlauf bedingte Zugaben erscheinen, sondern sie müssen etwas zur Charakteristik der betreffenden Personen mit beitragen.

Damit erleidet der Kreis der Stoffe des Singspiels eine bedeutende Beschränkung. Wenn wir bereits von der Musik

zur Oper forderten, daß sie nach ihrer Weise zur vollständig erschöpfenden Darlegung der ethischen Grundlagen der dramatischen Handlung ihren ganzen Zauber entfaltet, so wiesen wir ihr diejenigen Stoffe zu, die auf tief innerlich und mächtig sich entwickelnden Prozessen beruhen. Die einfachern volksthümlichern, dem alltäglichen Leben angehörigen Stoffe, die sich in allgemein verständlicherer Weise darlegen, erfordern einen so durchgreifenden Antheil nicht, sie machen ihn überhaupt nur wünschenswerth, namentlich deßhalb, um sie in eine höhere Sphäre der Gefühlswelt zu versetzen.

In diesem Sinn erfaßten auch der Dichter Weiße und der Komponist Hiller ihre Aufgabe; jener spricht es in der Vorrede zu der 1778 unter dem Titel „Komische Opern" erschienenen Ausgabe seiner Singspiele aus, daß er den besondern Zweck bei den Texten verfolgte, „das kleine gesellschaftliche Lied einzuführen."

Mit vollem Recht nannte daher J. Fr. Reichardt seine derartigen Werke: „Liebe und Treue" und „Der Jubel" Liederspiele, und ihm folgte H. Himmel mit „Fröhlichkeit und Schwärmerei" und „Fanchon das Leiermädchen."

Auch Raimunds „Verschwender", zu welchem Konradin Kreutzer die Musik schrieb, ist hierzu zu rechnen, wenn es gleich mehr wie ein Schauspiel mit Gesang und Musik behandelt ist.

Das Zauber- und Spukhafte findet an der Musik überhaupt immer die entsprechendste Darstellung, deßhalb war auch die Zauberoper beim Publikum wie bei Dichtern und Komponisten immer beliebt; der Natur der Stoffe entsprechend erscheint sie mehr als Singspiel. Da diese in der Regel der dramatischen Konflikte und meist auch einer tiefern dramatischen Entwickelung entbehren, so hat auch die Musik neben der Unter-

stützung der Dekoration meist nur noch die Aufgabe, die einzelnen lyrischen Ergüsse der betreffenden Personen reizvoller und wirksamer zu machen, und damit ist die Form des Liederspiels geboten.

Dem entsprechend sind auch die einst so sehr beliebten Werke von Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799) und Ferd. Kauer (1755—1831) gehalten. Des letztern „Donauweibchen", das einst Weltruf hatte, ebenso wie „Orpheus der Zweite", „Das rothe Käppchen", „Hieronymus Knicker" von Dittersdorf, sind vorwiegend wie Liederspiele gehalten. „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf dagegen entspricht schon mehr den Anforderungen der komischen Oper. Das Lied wird in dieser vielfach zur hochkomischen Arie erweitert, welche schon Personen und die Situation charakterisirt und auch die Ensemblesätze lassen dies Werk als komische Oper erscheinen.

Das wird als das unterscheidende Merkmal der beiden Gattungen bezeichnet werden müssen, wenn man sie überhaupt scheidet, was uns durchaus nothwendig erscheint; beim Singspiel gewinnt die Musik keinen höheren Antheil, als nothwendig ist, um die Wirkung der äußern Darstellung zu unterstützen und im Gesang der lyrischen Stimmung erhöhten Ausdruck zu geben. So wie die Musik in dem zur Arie erweiterten Liede oder in der Scene und im Ensemble dramatische Bedeutung gewinnt, indem sie an der innern Entwickelung der Handlung Theil nimmt, wird das Singspiel zur Oper.

Es erscheint daher äußerst wenig angemessen, „Belmonte und Constanze" von Mozart ein komisches Singspiel zu nennen, da hier die Musik die trefflichsten Mittel zur feineren Charakteristik der handelnden Personen bietet und, wie wir später noch zeigen werden, ihre größten und kunstvollsten Formen zur Darstellung der Handlung und der einzelnen Situationen ver-

wendet werden. Selbst die „Zauberflöte“ wurde anfangs noch auf dem Klavierauszuge als Singspiel bezeichnet und mit noch weniger Grund. Die tiefe Symbolik, welche die ganze Handlung allein genießbar macht, wird uns durch die Musik erst erschlossen, so daß sie hier eine Nothwendigkeit ist, wie nur in den seltensten Fällen bei der Oper überhaupt, was gleichfalls noch gezeigt werden wird.

Dagegen darf man Wranitzkys „Oberon“ (1790) wie dessen: „Der dreifache Liebhaber“ (1791), „Merkur“ (1793) oder die Operetten von Zumsteeg, „Pfauenfest“ — „Die Geisterinsel“, ebenso wie Winters: „Unterbrochenes Opferfest“ — Weigls „Schweizerfamilie“ und Schenks „Dorfbarbier“ nur als Singspiele bezeichnen, da die etwa hier versuchte Charakteristik nicht über die Liedform hinausgeht.

Das gilt auch von den betreffenden Werken von Wenzel Müller (1767—1835): „Die Teufelsmühle“ (1801) — „Die Schwestern von Prag“ (1794) — „Das neue Sonntagskind“ die man durchweg nur als Liederspiele bezeichnen kann. In Lortzings „Czar und Zimmermann“ — „Der Waffenschmied“ — „Die beiden Schützen“ gewinnt die Musik mehr dramatische Bedeutung als im Singspiel und sie gehören deßhalb ganz bestimmt in die Gattung der komischen Oper, während Lortzing sein Werk: „Der Pole und sein Kind“ selbst als Liederspiel bezeichnet.

Bisher war man geneigt, den gesprochenen Dialog als unterscheidendes Merkmal anzusehen, so daß man die Werke, in denen er eingeführt ist, dem Singspiel zuwies und die, in denen er durch das begleitete Rezitativ ersetzt wird, der Oper. Allein der ganze historische Verlauf beider Formen zeigt, daß nur der Antheil bestimmend wird, welchen die Musik an der dramatischen Entwickelung nimmt. Im Singspiel

werden nur einzelne Momente der Handlung durch die Musik illustrirt, während diese in der Oper dem gesammten Verlauf derselben erläuternd folgt, die Charakteristik der Personen vollenden hilft und damit die dramatische Darstellung der Handlung wesentlich unterstützt. Das Singspiel bedient sich des gesprochenen Dialogs meist nur deßhalb, weil er in der Regel nur sehr gleichgiltige, alltäglichere Dinge behandelt, die keine musikalische Erläuterung bedürfen; dabei wird er auch in der komischen Oper passend da angewendet, wenn es gilt, mit blendendem Witz zu wirken, was beim gesungenen Dialog sehr erschwert wird.

Wie schwankend übrigens diese Begriffe noch sind, wird auch dadurch bewiesen, daß Mendelssohn ein Jugendwerk „Die Heimkehr aus der Fremde" ein Liederspiel nennt, obgleich die Musik an seiner Darstellung so viel Antheil nimmt, daß man es recht wol als: Komische Oper bezeichnen könnte. Die Charakteristik der einzelnen Personen wird vielfach durch die Musik erst vollendet und diese macht sich hier in Ensembles und oft mit sehr komischer Wirkung geltend.

Erwähnt sei hier noch, daß auch Goethe mehrere Singspiele dichtete: „Claudine von Villabella" — „Erwin und Elmire" — „Jery und Bäthely", die von verschiedenen Komponisten in Musik gesetzt wurden, ohne daß eins oder das andere weitere Verbreitung gefunden hätte.

Fünftes Kapitel.

Die Oper und ihre Formen.

Bei Betrachtung der Bedeutung, welche die Musik für die dramatische Darstellung gewinnt, konnten bereits die hauptsächlichsten Formen erwähnt werden, welche sie dabei annehmen muß. Es wurde dort schon gezeigt, daß der Dialog, indem er in rezitativischer Weise ausgeführt wird, wesentlich erhöhte dramatische Gewalt zu entwickeln geeignet ist, und daß zugleich in der begleitenden Instrumentalmusik treffliche Mittel gewonnen werden, Phantasie und Gemüth des Hörers zu ganz anderer selbstthätiger Betheiligung zu zwingen, als es die einfache Rede vermag. Weiterhin erkannten wir, daß die festgefügten Formen der Arie und der Ensemblesätze die feinste Charakteristik nicht nur der Personen, sondern auch der Situationen ermöglichen und daß auch die selbständigen Instrumentalformen, wie die andern Totalformen in demselben Sinne Verwendung in der Oper finden.

Jetzt erwächst die Nothwendigkeit, alle diese Formen in Bezug hierauf näher zu betrachten und zugleich nachzuweisen, wie sie nach der Verschiedenheit der dramatischen Stoffe auch unterschieden eingeführt werden.

Wie beim rezitirenden Drama die Verschiedenartigkeit der Stoffe auch eine besondere Behandlung derselben erfordert, so auch beim gesungenen; entsprechend der Tragödie, dem Schauspiel und dem Lustspiel entstehen so als besondere Formen der Oper die tragische (auch wol große Oper: Opera seria), die ernste und die komische Oper (Opera buffa). Die sogenannte romantische Oper ebenso wie die Zauberoper verdanken diese Bezeichnung der besondern Eigenthümlichkeit ihrer Stoffe, wie wir noch zeigen.

Die Lösung des Konflikts, des Widerspruchs, in welchen der Held des Stückes zu seiner Umgebung gebracht wird, bedingt die Art der dramatischen Darstellung und ihrer Behandlung. Geht er an der Summe der Schwierigkeiten, welche ihm die thatsächliche Welt, innerhalb deren er sich und seine widerstreitenden Interessen zur Herrschaft zu bringen strebt, bereitet, zu Grunde, so entsteht die Tragödie, die sich dem entsprechend nur mit den höchsten sittlichen Interessen der gesammten Menschheit beschäftigt und den Stoff im erhabensten Stil bearbeitet. Ueberwindet der Held dagegen alle Schwierigkeiten und geht er aus allen Verwickelungen als Sieger hervor, so entsteht die Komödie, die wiederum mehr den ernstern Charakter des Schauspiels, oder den heitern des Lustspiels trägt, je nach der Bedeutung der sie beherrschenden sittlichen Ideen an sich.

Da, wie bereits erwähnt werden mußte, die Musik an der Entwickelung dieser Ideen thatsächlichen Antheil nicht zu nehmen vermag, muß sich auch die Scheidung der besondern Arten des musikalischen Dramas nach etwas veränderten Gesichtspunkten vollziehen, wenn diese auch an sich selbst nicht geändert wird.

Es konnte ebenfalls schon darauf hingewiesen werden, daß eine ganze Reihe dramatischer Stoffe sich der musikalischen Behandlung überhaupt entziehen, weil sie hauptsächlich von Ideen beherrscht werden. Nur wo Gefühl und Leidenschaften die trei-

benden Mächte bilden, tritt die Musik mit ihren eigensten und wirksamsten Mitteln ein. Diese erlangen aber dort, wo es sich um die höchsten und heiligsten Interessen der Menschheit handelt, ganz andere Bedeutung, als wenn es gilt, nur mehr alltägliche Ereignisse und deren Triebfedern darzulegen. Auch die Geschicke des Einzelnen werden, ebenso wie die von ganzen Völkern, von Haß oder von Liebe geleitet; Herzensgüte und Bosheit, selbstverleugnende Treue oder schnöder Verrath bilden hier wie dort entscheidend eingreifende Mächte, aber doch in verschiedenen Graden ihrer Entäußerung; und dem entsprechend ist auch der Antheil, den die Tonkunst nimmt, ein durchaus verschiedener. Durch alltäglichere Ereignisse, welche die Komödie vorzugsweise vorführt, werden Gefühle und Leidenschaften nicht so mächtig erregt, wie durch die das tragische Geschick bedingenden, und daher wird auch die Musik selbst bei den ernster gehaltenen Komödienstoffen nicht jene Tiefe und Gewichtigkeit des Ausdrucks gewinnen dürfen, wie bei der Tragödie. Die sämmtlichen Formen, das Rezitativ, wie die Arie, die Ensemblesätze und Chöre, wie die instrumentalen Sätze und die Instrumentalbegleitung tragen in den verschiedenen Arten der Oper auch unterschiedenen Charakter. Wie die Rezitation des Dialogs nach den besondern Arten des Dramas erwogen wird, so auch die Ausführung desselben im Rezitativ. Der denkende Schauspieler spricht schon Verse mit etwas verfeinertem Ausdruck als wie Prosa und er beachtet wol, ob sie zum Drama, oder zum Lustspiel oder Schauspiel gehören.

Die höhere Würde, das Pathos, welche die Rezitation der Monologe und des Dialogs in der Tragödie erfordern, würden schon beim Schauspiel in gewissem Sinne störend wirken, die beabsichtigte Wirkung des Lustspiels als solches aber geradezu aufheben. Der Idee des Schauspiels entspricht eine gewisse Ruhe der Rezitation, die sich wol zur Leidenschaftlichkeit steigert,

aber nicht zum Pathos derselben. Das Lustspiel aber verlangt eine möglichst große Lebendigkeit der Ausführung des Dialogs, die unmittelbar mit fortreißt und uns wenig zur Reflexion über das, was zu sehen und zu hören ist, kommen läßt.

Damit sind auch die Bedingungen für die verschiedenen Behandlungen des Rezitativs in der tragischen, der ernsten und der komischen Oper gegeben.

Für die tragische Oper wird das Rezitativ an und für sich weit bedeutungsvoller, als für die ernste oder die komische, weil der Dialog hier ungleich mehr zu erörtern hat, als in den andern Arten der Oper. Die ernstern Konflikte, welche hier behandelt werden, erfordern eine ungleich tiefere und eingehendere Motivirung als die leichtern der ernsten und der komischen Oper. Wenn uns der Untergang des Helden und der Ideen, für welche er kämpft, verständlich werden, wenn er uns geradezu nothwendig erscheinen soll, müssen wir mit allem vertraut gemacht werden, was diesen Ausgang bedingt. Der Charakter nicht nur des Helden, sondern aller handelnden, der ihm widerstrebenden, wie der ihn unterstützenden Personen, muß uns vollkommen klar gelegt werden; wir müssen mit ihnen empfinden können, an uns selbst erfahren lernen, was sie veranlaßte, so und nicht anders zu verfahren. Dazu bietet schon das Rezitativ ganz mächtig wirkende Mittel, nicht nur in den bedeutsamer abgestuften Accenten, sondern ganz hauptsächlich in der Instrumentalbegleitung.

Wie bei dem Schauspiel der Dialog weniger tiefe Geheimnisse zu erörtern übernimmt, so wird auch das Rezitativ in der jenem entsprechenden, nur ernst gehaltenen, nicht auch tragisch ausgehenden Oper weniger gewichtig erfaßt und ausgeführt werden können.

Hauptsächlich aus diesem Grunde wol zogen es Dichter

und Komponisten vor, den gesprochenen Dialog an Stelle des gesungenen bei dieser nur ernsten, nicht aber tragischen Oper einzuführen.

In den Gluckschen Opern „Orpheus", den beiden „Iphigenien", „Alceste", „Armida" würde der gesprochene Dialog gewiß störend wirken, weil es sich bei ihm vorwiegend darum handelt, seelische Bewegungen zu offenbaren. Schon in der ersten Scene des „Orpheus" wird das begleitete Rezitativ zu einem wunderbaren Ausdrucksmittel des tiefsten Schmerzes, der den Gatten bei dem Tode der Gattin erfaßt, und der in den Worten nur angedeutet erscheint. Die Rezitative in „Alceste" gewinnen namentlich durch die Instrumentalbegleitung die ganze Ausdrucksfähigkeit, welche die gesprochene Rede nicht haben kann; die Rezitative des Oberpriesters namentlich sind bereits Muster ihrer Gattung.

Die ältere italienische Oper enthält noch viel Dialog, der an ziemlich banale und alltägliche Dinge anknüpft und gar keiner musikalischen Erläuterung bedarf. Für diesen wurde von ihr das sogenannte Secco-Rezitativ eingeführt, das sich nur darauf beschränkt, die einzelnen Reden und Gegenreden mit leicht gesungenen Accenten zu versehen und sie durch einfach vom Klavier ausgeführte Accente zu begleiten. Gespräche, wie sie z. B. in „Lucius Papirius" (von Hasse komponirt) geführt werden, wie das folgende, bieten der Musik nicht die mindeste Gelegenheit zu größerer Betheiligung. Lucius Papirius war 430 nach Erbauung Roms zum Diktator ernannt worden, im Kriege gegen die Samniter. Veranlaßt, nach Rom zu eilen, übergibt er dem Erwählten seiner Tochter Papiria, dem tapfern Quintus Fabius, seinem Unterfeldherrn, das Kommando mit dem strengsten Befehl, jeden Zusammenstoß mit dem Feinde zu vermeiden. Dem entgegen hat dieser die Schlacht angenommen und obwol er einen glänzenden Sieg errang, hält der Diktator nach

seiner Rückkehr ein strenges Gericht über ihn, das sich in folgender Weise entwickelt:

Lucius Papirius: Hierher den Gerichtsstuhl!
Papiria: Vater und Herr!
L. P.: Papiria noch im Lager?
Papiria: Wenn die Liebe —
Wenn die Thranen einer Tochter in dem Herzen des Vaters —
L. P.: Wo der Richter sitzt (er setzt sich)
Da höret der Vater nicht.
Gehe und Quintus komme zu mir!
Papiria: O Gott, Fabius mein Leben! —
L. P.: Fabius, antworte nur das, was ich Dich frage, antworte nur und nichts weiter.
Quintus Fabius: Mein Mund wird nichts anderes zu seiner Rechtfertigung vorbringen.
L. P.: Hat der Diktator die oberste Herrschaft?
Quintus Fabius: Ja, er hat sie; Rom, der Senat und das Volk haben sie ihm gegeben.
L. P.: Sollte es dem General der Kavallerie allein erlaubt sein, ohne Strafe dawider sich zu vergehn?
Quintus Fabius: Nein! wenn aber —
L. P.: Verschiebe alle kühne Entschuldigung:
Was habe ich Dir bei meiner Abreise empfohlen?
Quintus Fabius: Nicht zu schlagen!
L. P. Was hast Du gethan?
Quintus Fabius: Ich habe geschlagen, da man mich herausforderte u. s. w.

Bei derartigen poesie- und inhaltlosen Unterhaltungen bleibt der Musik nichts zu erledigen übrig und so erscheint das sogenannte „trockene", das Secco-Rezitativ ganz angemessen für die musikalische Behandlung.

Auch der Gründer der französischen Oper — Lully — behielt dies Secco-Rezitativ bei neben dem begleiteten, ebenso wie seine unmittelbaren Nachfolger; allmählich aber wurde es durch den gesprochenen Dialog ersetzt: die Stimmen erhoben sich zu selbständigem Gesange unter ausführlicher Instrumentalbegleitung nur da, wo die Empfindung als solche energischen Ausdruck gewinnt, wo Charaktere und Situationen bestimmtes Gepräge annehmen, Gefühle und Leidenschaften, Stimmungen aller Art zum unmittelbaren Ausdruck kommen.

In dieser Weise sind, um nur einige bekanntere Opern dieser Art zu nennen: Cherubinis „Wasserträger" — Mehuls „Joseph in Egypten" — Webers „Freischütz" und „Oberon" — Beethovens „Fidelio" ausgeführt. Geniale Verwendung finden beide Arten, das begleitete wie das einfache (trockene) Rezitativ in Mozarts Don Juan. Die außerordentliche Bedeutung des Rezitatives der zweiten Scene des ersten Akts bei dem Kampf mit seinem entsetzlichen Ausgange und an der Leiche des Comthurs wurde bereits angedeutet. Die ganze Situation mit all ihren innern und äußern Voraussetzungen zu schildern und uns zum eigenen Erlebniß nahe zu bringen, sind weder die einfachen Worte noch die Dekorationen ausreichend; mitfühlend macht uns vollständig erst der wunderbar fein erwogene rezitativische Gesang und die begleitende Instrumentalmusik. Das gilt in fast erhöhtem Maße noch von der Schlußscene, der Unterredung Don Juans mit dem Geist des Comthurs vor der grausigen Katastrophe. Weiteres bringt hierüber noch die spezielle Betrachtung der einzelnen Opern.

Für die komische Oper erscheint der gesprochene Dialog dann angemessener als der gesungene, wenn er sich in sprudelndem Witz entfaltet.

Es konnte schon angedeutet werden, daß auch die dramatische Kunst nicht nur die Darstellung der höchsten Ideen des Lebens

sucht, sondern daß sie auch sich über die niedern Kreise desselben verbreitet. Diese aber werden meist nur dadurch poetisch, daß sie komisch aufgefaßt werden, daß Witz und Ironie ihren unverwüstlichen Zauber über sie ausbreiten; dadurch nur wird die Welt der Misere aus der Niedrigkeit der Prosa erhoben und gewährt uns Ergötzung und künstlerischen Genuß. Auf dem Grunde dieser erheiternden Lebensanschauung erwächst die komische Oper; darnach wird selbstverständlich auch der Charakter der begleitenden Musik bestimmt. Wie bei der großen, der ernsten Oper, bildet auch bei der komischen die Liebe einen Haupthebel der dramatischen Entwickelung; allein es ist dies nicht die heroische, opferfreudige und auch nicht die zu wilder, verzehrender Leidenschaft gesteigerte Liebe, sondern die mehr in sich verharrende, schwärmerisch verlangende, sehnende, bangende Liebe, die des glücklichen Ausganges gewiß ist. Auch die besondere Aeußerungsweise als Eifersucht erscheint nicht in dem Grade, daß sie zu offenbarem, nur Verderben sinnenden Hasse umschlägt, gesteigert. Wie im gewöhnlichen Leben spielen auch bei der komischen Oper die niedern Grade der Sinnlichkeit, der Nahrungstrieb, Trunksucht, Gefräßigkeit, Geiz u. drgl. eine gewisse Rolle und auch dadurch wird der Charakter und der Antheil der Musik bestimmt.

Ist der Dialog besonders pikant und reich mit scharf pointirtem Witz ausgestattet, dann erleidet er leicht durch die rezitativische Ausführung Einbuße in seiner Wirkung. Das gesungene Wort ist nicht so leicht verständlich, wie das gesprochene; das gesungene Witzwort wirkt deßhalb vielfach nicht so unmittelbar, wie das gesprochene, und in solchen Fällen erscheint es gewiß zweckentsprechender, wenn der gesprochene Dialog eingeführt wird. Die doppelte Redeweise — als gesungene und gesprochene — erzeugt noch keine Stillosigkeit, wenn sie streng systematisch durchgeführt ist, so daß überall da, wo die innere Entwickelung die Mitwirkung von Gesang und instrumentaler Begleitung ver-

langt, diese auch eintreten, gehörig vorbereitet und mit der nöthigen Ausführlichkeit. Daß indeß auch bei der komischen Oper der Dialog durchweg gesungen werden kann und mit der entsprechenden rechten Wirkung, soll noch später an einzelnen Beispielen nachgewiesen werden. Hier ist nur noch zu erwähnen, daß die rezitativische Gesangsweise der komischen Oper natürlich leichter gehalten sein muß als in der ernsten; je witziger und belebter die Reden und Gegenreden beschaffen sind, um so weniger verträgt ihre rezitativische Behandlung schwere und scharfe Accente und eine besonders reich ausgeführte Instrumentalbegleitung, die nur zu leicht, in dem Bestreben allzuviel zu illustriren, die Wirkung des ganzen Rezitativs beeinträchtigt. Bei besonders durchdachter Ausführung hilft auch in der komischen Oper das Rezitativ die Charakteristik der Personen verschärfen.

Diese scharfe Charakteristik ist für die komische Oper fast noch nothwendiger als wie für die ernste, weil auf ihr hauptsächlich die komische Wirkung beruht. Die Charaktere treten in der komischen Oper meist fertig ein, die keifende oder verliebte Alte, der ränkevolle Neffe neben dem polternden aber gutmüthigen Onkel, der junge wie der alte Geck, das naive Landmadchen wie die verschmitzte Zofe, die alte oder junge Kokette, der hasenherzige Prahlhans, der dummstolze Geld- oder Geburtsaristokrat, der leichtsinnige Lebemann neben dem geizigen Filz sind hauptsächlich in ihrer Unverbesserlichkeit komische Personen; namentlich ihre Unveränderlichkeit bringt sie in Konflikte und komische Verlegenheiten aller Art.

Die ernste Oper stellt ihre Charaktere werdend dar, die komische meist von vornherein feststehend und die Tonkunst unterstützt hier ebenso willfährig wie dort. Sie erhöht ebenso den gewichtigen Ernst wie die übermüthige Ausgelassenheit der Reden und Gegenreden der einzelnen Personen und wie

sie in der ernsten Oper alle Gefühlsmomente vertieft und dadurch zu gewaltigerem Eindruck gelangen läßt, so weiß sie in der komischen die witzigen Pointen ebenso herauszuheben und dem ganzen Dialog lebendigere Fassung zu geben, was noch später in einzelnen Fällen nachgewiesen werden soll.

In ähnlicher Weise sind auch die Arien und Ensembles von einander geschieden. Die Arie der großen oder ernsten Oper ist natürlich bei aller Knappheit, welche der dramatische Verlauf bedingt, doch immer gezwungen, umständlicher zu werden, die große Oper soll ihre Charaktere sich entwickeln lassen, wir sollen alle die innern Prozesse mit an uns selber durchmachen, damit wir nicht nur ihre Eigenthümlichkeit, sondern auch die besondere Art ihrer Handlungsweise erkennen lernen. Die Musik soll uns, möglichst schrittweise vorgehend, zeigen, wie der Charakter sich allmählich von innen heraus entwickelt, wie er durch die äußern Umstände verändert und zu handeln und zu dulden gezwungen wird, und dazu sind die umständlicheren Formen der Arie und der Scene eben ausreichend.

Die komische Oper zeigt uns von vornherein mehr fertige Charaktere und die Musik hat nur die Aufgabe, sie als solche gleich hinzustellen; hier gilt es also weniger psychologisch zu entwickeln, als gleich zu charakterisiren, zu kennzeichnen, und das geschieht mehr und sicherer in der knappen, aus dem Lied gewonnenen Form der Arie, die nur in den weiter ausgeführten lyrischen Partien erweitert wird.

Die zusammenwirkenden, ernsthaftern, närrischen oder schalkhaften Elemente müssen in ihrer Entgegensetzung gezeigt werden und daran nimmt die Tonkunst ganz wesentlichen Antheil schon dadurch, daß sie den Charakter derselben annimmt: das sprühende Feuer des Humors, die Grandezza, das komische Pathos, die gelenke Beweglichkeit, die Verschmitztheit, liebenswürdige Unbeholfenheit, die Naivetät der Unschuld, den holden

Leichtsinn der Jugend wie die Leichtfertigkeit des genußsüchtigen Wüstlings vermag die Musik ebenso treffend zu charakterisiren, wie alle die ernsten, reinsten und edelsten Züge der Charaktere der Tragödie. Es sei hier vorläufig nur auf zwei der größten dramatischen Meisterwerke hingewiesen, auf „Don Juan“ und „Fidelio“, in denen ziemlich alle Stimmungen vom höchsten tragischen Ernst bis zur cynischen Leichtfertigkeit musikalisch dargestellt erscheinen. Die eingehende Besprechung beider wird den nöthigen Nachweis liefern. Dort wird auch gezeigt werden, daß der kolorirte Gesang ebenfalls durchaus höheren dramatischen Werth hat, als man in der Regel glaubt annehmen zu müssen. Er wurde in der Bravour-Arie auch im Oratorium eingeführt, hier hauptsächlich, um dem Helden und den hervorragenden Personen der Handlung auch äußerlich schon erhöhten Glanz zu geben, zugleich auch um mehr Raum zu gewinnen für die möglichst reiche und weite Entfaltung der Stimmungen. Daß er aber auch von den größten Meistern mit bedeutendem Erfolg in der Oper eingeführt wurde, um Charaktere und Situationen treffender zu zeichnen, wie von Weber in „Oberon“ und selbst von Beethoven in „Fidelio“, und wie durch den reicher figurirten Gesang namentlich über die komische Oper jenes helle Licht verbreitet wird, unter welchem die gemeine Welt der Wirklichkeit angeschaut werden muß, wenn sie poetisch wirken soll, wird gleichfalls später an einigen Beispielen eingehend erörtert werden.

Dort wird auch ausführlich gezeigt werden, daß selbst direkte komische Wirkung durch Gesang und Musik zu erreichen ist. Als ein besonderes Mittel, solche Wirkung zu erzeugen, wurde von den Italienern der Parlandogesang ausgebildet, der hauptsächlich auf der großen Beweglichkeit der Zunge beruht, welche es ermöglicht, viel Silben rasch auf melodisch verbundenen klangvollen Intervallen zu sprechen. Auch Mozart hat davon weitesten Gebrauch gemacht, wie beispielsweise im Don Juan in der

Registerarie des Leporello. Dieser Meister namentlich hat auch gezeigt, wie der jähe Wechsel von langsamen und bewegten rhythmischen Sätzen, von engern und weitern Intervallen, wie fein angebrachte Dissonanzen und vor allem die Verzierungen: Triller, Doppelschlag, Vorschlag u. s. w. von drastisch komischer Wirkung sein können. Dabei wird dann auch gezeigt werden, wie Tonmalereien erheiternd wirken, indem sie, komische Gesten und den witzigen Dialog entsprechend begleitend, lustige Bilder in der Phantasie des Hörers herauf beschwören. Der komischen Wirkung dienen die Ensemblesätze ebenso, wie sie in der großen ernsten die Gewalt der tragischen wesentlich erhöhen. Hier ist es der Kampf der Leidenschaften, der meist in den Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. w. sich austobt, oder die zeitweise Ermüdung, die er herbeiführt, die scheinbare äußere Ruhe, die ihm vorangeht u. drgl., welche in ihnen zum Ausdruck kommen. Wir erkannten die Ensemblesätze der großen oder ernsten Oper bereits als die Formen, in denen Personen von den verschiedensten Interessen und Empfindungen belebt auf einem bestimmten Punkt zusammentreffen, zu einer gewissen Gemeinsamkeit der Empfindung gedrängt erscheinen, und erkannten in ihnen daher bereits die entsprechenden Abschlüsse für die Scene und den Akt. Diese wirken natürlich um so mächtiger, je schärfer die einzelnen Personen charakterisirt sind. Eins der großartigsten Beispiele ist das berühmte Sextett im Don Juan, bei dem selbst die Späße Leporellos die tragische Wirkung des Ganzen erhöhen.

Bei der komischen Oper wird eine ähnliche Wirkung auf dem umgekehrten Wege erreicht. Selbstverständlich sind nicht alle Personen desselben von der gleichen Lebenslust erfüllt und nur zu Scherz und Spiel geneigt. Der Ernst des Lebens kommt auch in ihr zum Ausdruck und die Träger desselben geben dann mit den zur Heiterkeit, zur Intrigue und allerlei Späßen gestimmten Personen zum Ensemble vereinigt der komischen Wirkung

die rechte Farbe. Wie dort durch die Possen Leporellos die tragische, so wird hier durch den Ausdruck der ernsten Lebensauffassung die komische Wirkung erhöht.

Selbstverständlich darf in der tragischen Oper der Scherz ebenso wenig bis zu jener Ausgelassenheit getrieben werden, welche die komische allenfalls noch gestattet, als in dieser der Ernst jene erschütternde Gewalt erreichen darf, welche die Tragödie erfordert. Auch der Ernst der komischen Oper muß es immer noch erkennen lassen, daß er sich auf dem Grunde der erheiternden Lebensanschauung erhebt, welcher die ganze Form ihre Entstehung verdankt, und ebenso muß durch die humoristischen Partien, welche in der tragischen Oper Aufnahme finden, die tragische Grundstimmung nur in neuer Beleuchtung erscheinen, darf aber nicht hinweg gescherzt werden.

Welche Stellung der Chor und die selbständigen Instrumentalformen in der Oper erhalten, ist bereits angedeutet worden. Selbstverständlich werden sie je nach den verschiedenen Arten der Oper ebenfalls verschieden behandelt werden müssen. Während die Ouverture zur tragischen Oper den höchsten Ernst bewahren muß, um uns in die entscheidende Stimmung zu versetzen, erfordert die zur komischen einen frischen, fröhlich spielenden Charakter; jener erscheint eine düstere, mehr herb wirkende Färbung angemessen, während diese in dem heitern Glanze der verklärten Lebensanschauung strahlt, welche in der komischen Oper vorwiegend vertreten ist. Das gilt auch von allen andern Instrumentalformen, dem Marsch und Tanz, von der Zwischenaktsmusik und endlich auch von den Chören. Auch die verschiedenen Arten des Tanzes wie des Marsches müssen in der tragischen Oper anders charakterisirt werden wie in der komischen Oper, und selbst die Chöre der Landleute, Jäger u. drgl. verlangen in diesem Sinne abweichende Behandlung.

Die sogenannte „romantische“ Oper, wie die „Zauberoper“ sind nicht eigentlich besondere Arten der Form, sondern nur ihrem Inhalt nach geschieden. Jene läßt die nur in der Phantasie der Völker der Wirklichkeit nachkonstruirte erträumte, die romantische Welt der bösen und guten Geister des Feldes und Waldes, der Erde und des Wassers und der Luft, wie des Jenseits, Elfen und Kobolde, Zwerge und Riesen, Nixen und Genien, Engel und Teufel, in die Welt der Wirklichkeit eingreifen und entscheidenden Einfluß gewinnen, wie im „Oberon“, „Freischütz“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ u. dergl. In der Zauberoper wird der in dieser Welt herrschende Zauber das allein entscheidende Element, so daß die natürlichen Gesetze der Welt der Wirklichkeit ihre Herrschaft ganz verlieren, daß diese vollständig zu einer Zauberwelt umgestaltet erscheint.

Gerade für die Darstellung dieser Zauberwelt hat die Musik die treffendsten Mittel. Auch sie vermag alles nur für die Phantasie, nicht zum gegenständlichen Erfassen zu konstruiren und trifft somit ganz direkt das Gebiet der romantischen Oper wie der Zauberoper. Mit zwingender Nothwendigkeit faßt weiß sie in unserer Phantasie jene romantische Zauberwelt herauf zu beschwören und, wie dies unsere Meister gezeigt haben, mit bewunderungswürdiger Treue und Feinheit darzustellen und reich auszuführen.

Darnach lassen sich zunächst die Anforderungen, welche an das Textbuch einer Oper zu stellen sind, ziemlich genau feststellen. Lange Zeit hatte man sich daran gewöhnt, den Text zur Oper gering zu achten, diesen nur für die möglichst ungeschmälerte Wirkung der Musik zu konstruiren, und es muß dies als ein großer Irrthum bezeichnet werden. Im vollendeten Kunstwerk müssen alle Theile den ästhetischen Sinn befriedigen. Wenn auch die Musik recht wol im Stande ist, uns so gefangen zu nehmen, daß wir das Unzulängliche eines schlechten

Textes übersehen lernen, so wird dadurch doch nicht die Nothwendigkeit der einheitlich kunstvollen Gestaltung der Oper aufgehoben, und diese erfordert, daß auch das Operngedicht einen interessanten, spannenden Stoff in künstlerischer Form bearbeitet.

Ueber die Art der Opernstoffe bringen die vorhergehenden Kapitel das Nöthige, daß wir uns hier darauf berufen dürfen. Dort wurde gezeigt, daß nur die für musikalische Behandlung geeignet sind, welche auch wirklich der Musik einen besondern Antheil an Darlegung der ethischen Grundlage der Handlung gewähren. Ein solcher aber, wenn er die Musik zur psychologischen Entwickelung der Charaktere bedarf, entbehrt auch schon des Interesses nicht mehr. Wenn Charaktere auftreten und sich entwickeln, fehlt es auch nicht an spannender Handlung, an interessanten Scenen und Situationen.

Der Librettodichter muß aber vor allem darauf bedacht sein, daß das Interesse der Zuschauer auch durch alle Akte nicht nur erhalten bleibt, sondern sich steigert, und das erreicht er am besten, wenn er zugleich an der Entwickelung seiner Charaktere eine interessante Handlung darstellt, und zwar in möglichster Abwechselung und Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Scenen. Nirgend ermüdet Monotonie mehr, als auf der Bühne; eine zu gleichartig sich fortspinnende Handlung ermüdet leicht selbst bei streng fortschreitender psychologischer Entwickelung. Schon dadurch, daß der Dichter die äußere Scenerie mit zu Hilfe nimmt und dem Auge Reiz und möglichste Abwechselung gewährt, wird das Interesse erhöht, allein doch auch immer nur vorübergehend, und durchaus nicht so, daß Ermüdung verhindert wird, wenn nicht auch die sich vollziehende Handlung den Geist in Spannung zu erhalten im Stande ist. Alle diese für das Drama überhaupt geltenden Gesetze behalten auch für das Opernbuch im ganzen Umfange Geltung, deßhalb muß auch die Ausführung

in Versen dem entsprechend sein. Der Dichter darf sich nur eine größere Freiheit in Anwendung der Versmaße gestatten, als im rezitirenden Drama üblich ist.

Wie der fünffüßige Jambus für die Tragödie das entsprechendste Versmaß geworden ist, so dürfte er auch für das Rezitativ der tragischen und ernsten Oper zu empfehlen sein. Wol hält das gesungene Rezitativ nicht eigentlich am Metrum und Versmaß bestimmt fest und so könnte auch der Text es entbehren, er ließe sich in einfacher Prosa ausführen. Allein das kunstreiche, klangvolle Metrum übt auf Dichter und Komponisten einen so wohlthätigen Einfluß, daß es der Prosa auch in diesem Falle vorzuziehen ist. Es erhebt den Dichter mit zwingender Nothwendigkeit auf jene höhere Stufe geistiger Thätigkeit, auf welcher Banalitäten und Trivialitäten, welche die Prosa leichter verträgt, sich als solche fühlbarer machen und unerträglich werden. Das gilt auch vom Komponisten, der ebenso leicht verführt wird, Prosa weniger ernst zu behandeln, als Verse, auch wenn er den Bau derselben nicht genau berücksichtigt oder doch nicht streng nachbildet.

Die lyrischen Formen aber, als: Lied, Arioso, Arie, Scene und die Ensembleformen, müssen in möglichster Mannigfaltigkeit der Versmaße eingeführt werden und mit vorherrschender Anwendung des Reims, weil sie nur dann ihre Aufgabe auch im Drama ganz erfüllen.

Für die komische Oper dürften, wie für das Lustspiel wol der Alexandriner oder der verfeinerte Knüttelvers zur Ausführung des Dialogs sich am geeignetsten erweisen; für die lyrischen Formen aber gilt, was oben für die der ernsten Oper gesagt ist.

Zweites Buch.

Geschichte der Oper.

Erstes Kapitel.

Die Anfänge der Oper.

Diese reichen im Grunde genommen nicht weiter zurück, als bis in den Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts. Daß mehrere Jahrhunderte früher bereits dramatische Darstellungen unter entsprechender Betheiligung der Musik stattfanden, ist schon erwähnt worden, allein der Antheil, den diese Kunst an solchen Aufführungen nahm, war nur derartig, daß daraus sich nimmermehr die Oper entwickeln konnte. Geistliche Spiele wurden im elften und zwölften Jahrhundert schon durchweg gesungen, aber ganz in der Weise, in welcher man die gottesdienstliche Liturgie ausführte. Der Gesang bildete wie hier auch in den Spielen nur den Schmuck der Rede, welche dadurch nur etwas reizvoller, kaum etwas verständlicher gemacht werden sollte. Das gilt auch von den Schäferspielen jener Zeit, deren Aufbau schon eine Art dramatischer Entwickelung zeigt, welche indeß die begleitende Musik ziemlich unbeachtet läßt. Bei den Mysterien und den weltlichen Spielen der spätern Zeit aber wurde die Betheiligung der Musik eher beschränkt als erweitert, so daß sie noch weniger zur Entwickelung der Oper beizutragen vermochten.

Entscheidend in dieser Richtung wurden erst die Versuche jener florentinischen Alterthumsfreunde, welche mit Hilfe der Musik die antike Tragödie der Griechen wieder lebendig zu machen versuchten.

Mitglieder der sogenannten Camerata — ein Verein von Künstlern und Gelehrten — versammelten sich regelmäßig im Hause des kunstsinnigen Grafen von Vernio Giovanni Bardi zur Förderung wissenschaftlicher und künstlerischer Interessen. Ihre, der Erkenntniß der Kunst des klassischen Alterthums gewidmeten Forschungen hatten sie auch darauf geführt, der antiken Tragödie ihre Interesse zuzuwenden, und die von dem Vater des berühmten Astronomen Galileo Galilei — Vincenzio Galilei aufgefundenen antiken Melodien waren Veranlassung geworden zu ernsten Versuchen, die alte gesungene griechische Tragödie wieder lebendig zu machen. Die aus der Liturgie hervorgegangenen Marienklagen und die ähnlichen geistlichen Spiele wurden bereits schon immer von je einer Stimme gesungen, während bei den andern, besonders den Schäfer- und den weltlichen Spielen der mehrstimmige Gesang vorherrschte. Die in den eigens dazu errichteten „Spiel- oder Schimpfhäusern" ausgeführten dramatischen Darstellungen waren Schauspiele mit Musik und Gesang und wol erst seit Paul Rebhuhn, der in seinem 1535 zuerst in Kahla aufgeführten „Spiel von der keuschen Susanna" auch für die Zwischenakte Lieder dichtete, welche mit dem Ganzen im Zusammenhange stehen, begann man auch diesen Theil der Spiele mit mehr Sorgfalt zu behandeln.

In Italien waren es namentlich die Höfe der Este zu Ferrara und der Mediceer zu Florenz, welche theatralische Vorstellungen pflegten, die sich über die gewöhnlichen Maskeraden erhoben. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts gelangte hier „Orpheus" von Politianus zur Aufführung und von einem andern ähnlichen Werk, das in Rom aufgeführt wurde

und zu dem Franzesco Beverini die Musik komponirt hatte, berichtet Johannes Sulpitius Verulanus in der Vorrede seiner Ausgabe des Vitruv. Die Einrichtung dieser Dramen war wol die bereits besprochene, der Dialog wurde rezitirt und dazwischen schaltete man Chorgesänge im Stil der Motette oder des Madrigals ein und auch in den Zwischenakten wurden Chöre als Intermezzi ausgeführt.

In einer am Hofe zu Florenz 1565 ausgeführten Comedia wurden die Stanzen, welche die Venus vorzutragen hatte, auf der Bühne durch acht, und die des Amor durch fünf Stimmen gesungen, unter Instrumentalbegleitung, hinter der Scene von Violinen, Flöten, Violen, Cornetten, Posaunen u. a. Instrumenten ausgeführt. Die sechs Intermezzi, welche 1589 zur Hochzeitsfeier des Ferdinand Medici mit der Großherzogin von Toscana ausgeführt wurden, bestehen aus Madrigalen zu drei, vier, fünf bis acht Stimmen und aus Dialogen für zwölf, fünfzehn, achtzehn bis dreißig Stimmen und waren von Luca Marenzio, Cristoforo Malvezzi, Jacopo Peri detto il Zazzerino, Emilio del Cavalieri und Giovanni Bardi komponirt. Der Einzelgesang blieb immer noch in diesen Bühnengesängen unberücksichtigt. Wir finden hier zwei jener erwähnten Freunde und Beförderer alter Kunst und Wissenschaft unter den Komponisten der Intermezzi: Bardi und Cavalieri. Auch die von letzterem ganz in Musik gesetzten Il Satiro la Disperazione di Fileno und Il Giuoco della cieca der Lucheserin Laura Guidiccioni waren noch ganz im alten Madrigalenstil gehalten, ebenso wie die Musik zu Anfiparnasso von Orazio Vecchi, welche zu Modena 1597 bei Hofe aufgeführt wurde und in Venedig im Druck erschien. Erst mit Anfang 1600 traten Jacob Peri, Emilio del Cavalieri und (1601) Giulio Caccini mit Werken der neuern Art auf. Zu der um 1600 veröffentlichten Euridice von Peri, der schon

1594 Rinuccinis Daphne in Musik gesetzt hatte, schrieb auch Caccini einige Gesänge der Euridice, des Chorführers und der Chorführerin. Um dieselbe Zeit trat auch Emilio del Cavalieri mit einem musikalischen Drama: „l'Anima ed il Corpo" auf und bereits 1606 brachte der Carneval den Römern auch einen herumziehenden Thespiskarren, auf dem fünf Sänger und Spieler auf den besuchtesten Plätzen der Stadt ein von Paolo Quaglato in Musik gesetztes Drama aufführten. Als Hauptergebniß dieser Bestrebungen ist der Einzelgesang zu bezeichnen, der nun an Stelle des bisher vorwiegend gepflegten mehrstimmigen herrschend wurde.

Die Nothwendigkeit der großern Pflege desselben hatte sich auch auf kirchlichem Gebiet herausgestellt: es entstand das sogenannte geistliche Konzert, das selbstverständlich nicht ohne wesentlichen Einfluß auch auf die Entwickelung der dramatischen Musik bleiben konnte. Ludovico Viadana, durch den wir die erste Kunde von der neuen Form erhalten, sagt darüber in der Vorrede zu seinen Kirchenkonzerten, daß von den Ursachen, die ihn bewegen, diese Kirchenconcerte zu setzen, eine der vornehmsten war, den einzelnen Sängern Tonstücke zu liefern, daß einem jeden Genüge geschehe, ein jeder etwas nach seinem Geschmacke und seiner Bequemlichkeit vorfinde, dessen Ausführung ihm Ehre bringen könne; während bisher, wenn ein Kantor drei oder zwei Stimmen, oder wol nur eine einzige zur Orgel wollte singen lassen, er sich genöthigt sahe (da es an Tonstücken solcher Art fehlt), eine, zwei oder drei Stimmen dazu aus einem vorhandenen fünf-, sechs-, sieben-, auch achtstimmigen Motett auszuwählen. Da aber diese Stimmen mit den übrigen in dem genauesten Zusammenhange durch Nachahmungen, Umkehrungen, Schlußfälle und so vieles andere, was in der ganzen Art solcher Gesänge beruht, stehen, waren sie, für sich betrachtet, von langen wiederholten Pausen, ohne gehörige Schlußfälle, ohne ange-

nehmen Gesang und wenig melodisch geführt. Dabei wurden die Worte oftmals unterbrochen, fehlten in einzelnen Stimmen ganz oder waren unangenehm durch einander gestellt. Das konnte, meint Viadana mit Recht, weder den Sänger noch die Chöre befriedigen und so kam er nach langem Besinnen auf den Gedanken, eigens dem Bedürfniß der Sänger entsprechende Musikstücke zu schreiben, die unter dem Namen Kirchenkonzert bald die weiteste Verbreitung fanden.

Die sonst durch die andern Stimmen ausgeführte Harmonik mußte bei den ein- und zweistimmigen Gesängen durch die instrumentale Begleitung ersetzt werden; bei den Kirchenkonzerten wurde dazu die Orgel verwendet und zwar in der einfachsten Weise. Technik und Spielweise des Instrumentes waren noch nicht weiter entwickelt, um viel mehr als die bloßen Akkorde in einfachster Weise ausführen zu können. Dazu aber hatten die Organisten schon in dem sogenannten Generalbaß eine eigene Aufzeichnungsweise ausgebildet. Lange vorher war es schon üblich, die mehrstimmigen Gesänge mit Orgel zu begleiten, oder auch allein durch sie auszuführen; da das aber in den meisten Fällen nicht ohne wesentliche Vereinfachung des ursprünglichen Satzes möglich war, so wurden die Orgelspieler veranlaßt, die mehrstimmigen Gesänge zusammen zu ziehen und die Begleitung namentlich nur auf die harmonische Grundlage des ganzen vokalen Tongebäudes zu beschränken; einen Auszug zu machen, der nur die einzelnen Akkorde in bequem ausführbarer Weise angab, bei fugirten Sätzen höchstens nur den Eintritt der einzelnen Stimmen markirte. Das Verfahren, einen solchen Auszug, Partitura genannt, zu machen, wurde natürlich bedeutsam für den minderstimmigen Gesang; bei diesem mußte er die fehlende oder unvollständig ausgedrückte Harmonie ersetzen. Der Gesang wurde nur mit einem Baß, dem Generalbaß, versehen, aber der Komponist setzte voraus, daß der aus-

führende Organist (Lautenist, Theorbist oder Cembalist) die fehlende Harmonie ersetzt, ob diese nun durch Ziffern angedeutet ist oder auch wol nicht.

Bei den dramatischen Gesängen wurde dieser Generalbaß mit der zu ergänzenden Harmonie von einen Cembalo (aus welchem sich unser Flügel entwickelte), einer Laute, Theorbe und drgl. ausgeführt.

Der mehrfach erwähnte Galilei begleitete seinen ersten Versuch in dieser Richtung mit der Viola; er hatte mehrere Stücke aus den „Klageliedern Jeremiä“ und die Scene des Ugolino aus Dantes göttlicher Komödie für eine Singstimme gesetzt und gewann damit den Beifall seiner Gesinnungsgenossen, als er ihnen die Gesänge unter Begleitung des erwähnten Instruments vortrug.

Giulio Caccini veröffentlichte dann eben solche Gesänge unter dem Titel: „Nuove musiche“, ihm folgte Jacopo Peri der „Rinuccinis Euridice“ ganz in diesem Stile rappresentativo, wie er den Rezitativstil bezeichnete, schrieb und damit im Grunde die erste „Tragedia per musica“ schuf. Sie gewann bei ihrer Aufführung in Florenz 1600 zur Feier der Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici ungetheilten Beifall und seitdem wandten sich die hervorragendsten Meister des Kontrapunkts und nicht nur kunstgeübte Dilettanten der weitern Pflege der Form zu.

Wenn es auch den Begründern dieser neuen Richtung hauptsächlich darum zu thun war, die Verständlichkeit des Worts durch die rezitativische Gesangsweise zu erhöhen, so begnügten sie sich doch durchaus nicht damit, nur die Accente einfach zu notiren, sondern sie waren auch immer darauf bedacht, sie mit allerlei Verzierungen auszuschmücken. Diese waren selbst im liturgischen Gesange nicht ausgeschlossen. Schon unter den Neumen, mit welchen die gregorianischen Gesangsweisen aufgezeichnet sind, be-

finden sich Zeichen für solche Gesangsverzierungen und die Lust am sogenannten Diskantisiren, am Ausschmücken der einzelnen Töne einer Melodie mit allerlei Figurenwerk hatte dies selbst im Kirchengesang bereits zu einiger Blüte gebracht und auch bei der neuen Gesangsweise wurde es nicht ausgeschlossen.

Caccini gibt in der Vorrede zu seiner „Nuove musiche“ eine ziemlich ausführliche Gesangslehre, in welcher er eine Reihe von solchen-Verzierungen behandelt und zugleich ihre Verwendung im rezitativischen Gesange lehrt.

Als erste und wichtigste Grundlage des Kunstgesanges erkennt er die richtige Intonation durch alle Chorden hindurch, nicht nur, daß kein Ton über oder unter dem rechten schwebe, sondern auch, daß er auf die rechte Art gebildet und angegeben werde. Er kennt zwei Arten der Intonation, die eine, nach welcher man den Ton angibt, wie er vorgeschrieben ist, eine andere, nach welcher ihm die Unterterz vorausgeht und er entscheidet sich für die erstere. Dann beschreibt er die Verzierungen: Triller und Gruppo und gibt dann Anweisung an einer Reihe von Beispielen, wie einzelne Gesangsphrasen auszuschmücken, und wie die von ihm mit Trillo, Ribattuta di gola, Cascata scempia u. s. w. bezeichneten Figuren in den einzelnen Gesängen einzuführen seien, um den Empfindungen Ausdruck zu geben. In diesem Beispiel, heißt es in der erwähnten Vorrede, sind die mannigfaltigsten Empfindungen enthalten, um deren Ausdruck es sich bei dieser edlen Art von Gesang handeln kann. Ich habe dieselben darum mit den betreffenden Manieren überschrieben, um zu zeigen, wo die Stimme wachsen oder abnehmen soll, wie die Exklamation, Triller und Gruppen und überhaupt alle Köstlichkeiten dieser Kunst anzubringen sind. Er wollte, wie er weiter ausführt, zeigen, wo jene Manieren, dem Ausdruck der Worte entsprechend, nöthig erscheinen; denn er nennt nur die eine edle Singart, welche in Ausführung sich nicht

streng an das vorgeschriebene Maß hält, sondern mit Rücksicht auf die Worte die Geltung der Noten um die Hälfte verringert, so daß jene Ungebundenheit des Gesanges entsteht, von der er früher schon gesprochen, und der den mannigfaltigen Arten des Gesanges entspricht. Dabei stellt er schon die Meinung hin, daß eine gute Stimme nicht so nothwendig sei, als die Kunst, den Athem richtig zu brauchen.

Dabei klagt er bereits über die unpassende Anwendung gewisser Koloraturen, die er „lunghi geri di voce“ nennt; er meint: daß sie nicht durchaus nothwendig zur guten Singart seien, sondern nur zu einem gewissen Ohrenkitzel für diejenigen erfunden wurden, die sich wenig darauf verstehen, was es sei, mit Ausdruck zu singen; wenn sie es verstünden, würden sie die Passagen verabscheuen, weil sie dem ausdrucksvollen Gesange zuwider sind. Er will sie nur in wenigen leidenschaftlichen Gesängen und nur auf langen, nicht auf kurzen Silben und in den Schlußkadenzen angewendet wissen.

Der Antheil, welchen die Instrumente an der Darstellung nehmen, konnte natürlich nur ein außerordentlich geringer sein, da sie noch auf einer zu niedern Stufe ihrer Entwickelung standen. Wie schon angedeutet wurde, bediente man sich zur Begleitung hauptsächlich der Instrumente, welche außer dem Baß auch die darüber aufzubauenden Akkorde angeben konnten, außer dem Clavicembalo namentlich der Laute und ihrer verschiedenen Arten; die andern Instrumente, „Flöten und Saiten“, wurden nur zur gelegentlichen Unterstützung der Singstimmen mit eingeführt wie zur Ausführung der wenigen Tatte Einleitung.

So wurden die Opern von Peri und die von Caccini ausgeführt. Caccini sagt darüber in der Vorrede seiner Euridice: „Die Harmonie stützt sich vorwiegend auf einen kontinuirlichen Baß, bei dem ich die Quarten, Sexten, Septimen,

sowie die nothwendigern großen und kleinen Terzen bezeichnet habe, indem ich sonst die Anwendung der Mittelstimmen an gehöriger Stelle dem Urtheil und der Kunst des Spielenden überlassen.

Daß man indeß auch dieser instrumentalen Begleitung die nöthige Rücksicht schenkte, beweisen mehrere Zeugnisse aus jener Zeit. Man stritt bereits über die größere oder geringere Zweckmäßigkeit der einzelnen Begleitungsinstrumente und in einem Bericht über die Oper „Dafne" von Gagliano, der 1608 in Florenz gedruckt wurde, werden Winke über die Mitwirkung der Instrumente gegeben. Nach diesem sollen diese an einem Orte aufgestellt werden, von dem aus die Spielenden den Sängern ins Gesicht sehen können, damit sie, besser sich vernehmend, zusammen fortschreiten. Dabei soll dafür gesorgt werden, daß die Harmonie weder zu stark noch zu schwach sei, sondern so, daß sie den Gesang leite, ohne das Verständniß der Worte zu hindern. Die Instrumente sollen nicht die gesungenen Consonanzen angeben, sondern die, welche diese unterstützt, und zwar ohne weitere Ausschmückung und so, daß ununterbrochen eine lebendige Harmonie unterhalten bleibt. Auch der Einleitung, von Instrumenten ausgeführt, gedenkt der Bericht und weiterhin bemerkt er, daß zu Apollos Worten ein vollerer Klang nothwendig sei, als gewöhnlich. Daher fordert er, daß vier Violinspieler, von den Zuschauern ungesehen, sich an einem der Ausgänge der Scene aufstellen und, je nachdem Apollo anscheinend die Lyra spielt, ihre Noten ausführen, und so zwar, daß die Täuschung, als würde sie nur von einem gespielt, vollkommen ist.

Das waren die Anfänge der Oper, die in ihrer Dürftigkeit doch schon alle Bedingungen zur gedeihlichen Weiterentwickelung enthielten. Der Gesang machte sich bereits nach zwei Richtungen geltend, nach jener, welche die Deklamation des Wortes mächtig unterstützt (als Rezitativ), und nach der, welche mehr auf ge-

festigte Tonformen ausgeht, die bereits im weltlichen Liede sich geltend machte und schließlich zur Arie führte. Bei Peri wie bei Caccini und den andern erwähnten Opernkomponisten ist die zweite Gesangsweise noch wenig entwickelt. Sie suchten, was unter andern Peri in der erwähnten Vorrede ausspricht, auch den Ausdruck der Freude, der Klage und anderer Gemüthsbewegungen, aber nur noch im Wechsel des Tons und Nachdrucks der Stimme bei den Rezitativen; doch begegnen wir auch bei Peri schon mehr strophenartig ausgebildeten Partien: er hält bei den lyrischen Stanzen bestimmter am Metrum fest, so daß man daran bereits den frühesten Keim der Arie erkennen kann.

Ein bedeutender Fortschritt wurde nach dieser Richtung durch Claudio Monteverde erreicht. Er gehörte zu den trefflichsten Musikern seiner Zeit, der als gewandter Kontrapunktist in seinen Madrigalen nach größerer Gewalt des Ausdrucks strebt und der Freiheiten halber, die er sich in seiner Harmonik wie in seiner Melodik erlaubte, schon heftige Angriffe erfuhr.

Mit Eifer wandte er sich dem neu eröffneten Gebiet der dramatischen Musik zu und erlangte hier in gewissem Sinne entscheidende Bedeutung. 1606 brachte er „Arianna“ und 1607 „Orfeo“, beide von Rinuccini gedichtet, in Mantua zur Aufführung mit bedeutendem Erfolge. Besonders im „Orfeo“ finden sich bereits länger ausgeführte Cantilenen von selbständigem Ausdruck. Er ist dabei bemüht, nicht nur das Metrum, sondern auch die dichterische Form überhaupt festzuhalten und mit seinen Mitteln nachzubilden. Namentlich aber förderte er die Ausbildung der Arie dadurch, daß er die Verzierungen dem ganzen Organismus der Formen als mehr wesentlichen Theil einfügte. Diese erscheinen bei seinen Vorgängern nur noch mehr als Schmuck der Deklamation, bei ihm wurden sie zu wesentlicheren Bestandtheilen der Form.

Mit ganz besonderer Sorgfalt führt er aber seine Rezitative aus und einzelne seiner Monologe sind Muster der Deklamation.

Bei diesem energischen Streben nach treffendem musikalischem Ausdruck gewinnt natürlich die Instrumentalbegleitung auch eine höhere Bedeutung, als sie bei den vorerwähnten Opernkomponisten haben konnte. Auch bei ihm bleiben das Clavicembalo oder Lauten die Hauptbegleitungsinstrumente, aber daneben führt er Streich- und Blasinstrumente in den mannigfachsten Zusammensetzungen ein, um damit Personen oder gewisse Situationen schärfer zu charakterisiren. Außer in Tänzen und Einleitungssymphonien verwendet er die Instrumente auch zu Ritornellen, zu Vor-, Zwischen- und Nachspielen. Anfangs ist sein Instrumentalsatz noch eine ziemlich treue Nachahmung des Vokalsatzes; erst 1624 brachte er ein Werk zur Aufführung, in welchem die Instrumente selbständiger geführt sind. Bei einer, Tassos „Befreitem Jerusalem" entlehnten Scene illustrirt er den Kampf durch die Instrumente in seinen Einzelnheiten bis zum Dahinscheiden Chlorindens.

In seinem Orpheus begleitet er die Weigerung Charons, Orpheus in den Hades zu geleiten, mit Rohrinstrumenten, des letztern Gesang aber mit der Zither und einem Flötenwerk und er unterbricht ihn mit instrumentalen Zwischenspielen, die von Violinen, dann von zwei Cornetts und endlich durch die Doppelharfe ausgeführt werden. Vor dem Abschluß des letzten Verses treten mit dem Baß drei Violinen ein und begleiten das Entschlafen Charons mit leise gehaltenen Akkorden.

In kurzer Zeit wurden diese Musikdramen außerordentlich beliebt, die großen Städte Italiens beeilten sich, gleichfalls den Genuß derselben sich zu verschaffen. Schon 1601 wurde Peris: „Eurydice" in Bologna und seine „Dafne" 1604 in Parma aufgeführt. Girolamo Giacobbi, Quagliati, Marco da Gagliano werden weiterhin genannt, die neben Monteverde in

verschiedenen Städten ihre Musikdramen aufführten und bereits 1637 hatte Venedig seine stehende Bühne. Dadurch namentlich wurde der Eifer der Komponisten immer stärker angeregt, sich dem dramatischen Stil zuzuwenden, und es werden eine lange Reihe von Meistern genannt, die in der Zeit von 1635 bis gegen Ende des Jahrhunders in Italien auf diesem Gebiet thätig waren, wie: Benedetto Ferrari, Franc. Cavalli, Marc. Antonio Cesti, Franc. Luzzo, Caspar Sartorio, Rovettino, Giovanni Legrenzi, Carlo Palavicini, Paliardi, Zanettini, Tosi, Degli Antoni, Bassani, Agostini, Ruggieri und a.

Francesco Cavalli ist hervorzuheben, als derjenige, bei welchem die Arie schon am weitesten entwickelt ist. Seine Oper „Xerxes" (Serse) gefiel so, daß er in Folge dessen durch Kardinal Mazarin veranlaßt wurde, sie auch in Paris aufzuführen bei den Vermählungsfeierlichkeiten Ludwigs XIV.

Vorwiegend bezeichnete man diese musikalischen Dramen immer noch mit: Tragedia, Melodrama, Drama per musicam, Tragicomedia u. s. w. Erst als bei erfolgter Ausbildung auch der andern dramatischen Formen: des Oratoriums, der Passionsmusik, des Kirchenkonzerts und der Cantate eine strengere Scheidung nothwendig wurde, bürgerte sich die Bezeichnung Opera (in musica) für die gesungene Tragödie, das Musikdrama allmählich ein. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon finden wir diese Bezeichnung, aber erst in der letzten Hälfte des nachfolgenden wurde sie allgemeiner.

Auch den Anfängen der komischen Oper begegnen wir bereits in jener Zeit; die Musik hat aber natürlich nur noch geringern Antheil dabei, als an der ernsten.

Schon die geistlichen Schauspiele machte das Volk, als es sich derselben bemächtigte, zum Tummelplatz der ausgelassensten Laune. Es übte seinen Witz an allem, was ihm dazu geeignet

schien; schonte weder die Gewaltigen der Erde, noch die eignen Genossen; Ritter und Geistliche wurden eben so verhöhnt wie Jude und Türke, und scherzhafte, oft ganz ausgelassene Lieder und burleske Scenen fanden nicht nur in den Dramen, sondern selbst in den geistlichen Spielen Eingang. Hauptsächlich das Derbkomische nur machte Wirkung.

Nach Arteaga[1]) ahmte Melani in dem Drama: Il Podesta di Colonia la Stimmen einer ganzen Reihe von Thieren nach. Nach dem Bericht desselben Autors über die bereits erwähnte Komödie: Anfiparnasso von Orazio Vecchi, die 1597 in Venedig zur Aufführung kam, kann man sie als eine Art komische Oper betrachten; darnach sind in ihr alle komischen Personen der Volksspiele: Pantalon, Harlekin, Brigella und neben ihnen der Capitain Cardano, ein Spanier, eingeführt, und sie reden kastilianisch, bolognesisch, italienisch und hebräisch, was natürlich zu mancherlei auch musikalisch komischen Effekten Veranlassung gab. Doch scheint dieser Versuch nicht weitere Nachahmung gefunden zu haben. Die Musiker von Bedeutung wandten sich hauptsächlich der ernsten Oper zu, die von jetzt ab, mehr nationalem Bedürfniß entsprechend, in Frankreich, Italien und in Deutschland weiter gebildet wurde.

[1]) Le revoluzioni del teatro musicale italiano della sua origine sin'al presente 1783.

Zweites Kapitel.

Die weitere Ausbildung der Oper in Italien und Frankreich.

In Italien wurde die weitere Entwickelung der Oper hauptsächlich ebenso durch die äußere Schaustellung wie durch die dem Italiener angeborne Lust am rein sinnlichen Klange der Singstimme bebedingt.

Vorwiegend, fast ausschließlich bildeten mythologische Stoffe, oder doch solche aus der Welt der Heroen und des grauen Alterthums stammende, die Grundlage und sie machten einen allmählich immer höher anwachsenden Luxus der Ausstattung nöthig. Die Darstellung der Opern Orpheus, Semele, Heracles, die beiden Iphigenien, Medea, Armida, Amphion, Idomeneo, Telemach, Phaeton, Semiramis, Alceste, L'innocenza giustificata, Antigone, Ariadne, Thetis, Penelope, Merope, Demophon, Demetrius, Hannibal und die ähnlichen stellten immer mehr erhöhte Anforderungen an die Kunstfertigkeit des Maschinisten, des Malers und Dekorateurs; so entstanden jene auf der Bühne mit großem Pomp und Glanz ausgeführten Darstellungen,

über welche die Zeitgenossen mit oft enthusiastischen Beschreibungen berichten. Die äußere Ausstattung wurde bald so zur Hauptsache, daß häufig wol die dieselbe ausführenden Künstler, nicht aber auch Dichter oder Komponisten namhaft gemacht wurden.

Damit sie nicht hinter dieser äußern Ausstattung zu weit zurückblieb, mußte die Musik gleichfalls mit ihren sinnlich wirksamsten Mitteln mit eingreifen. Die italienische Sprache aber begünstigte ein solches Bestreben ungemein, namentlich das Uebergewicht, das bei ihr die klangvollsten Vokale gewinnen, verleitete zu der emsigen Ausbildung des Koloraturgesanges neben der süßen, ebenso reizvoll wirkenden Cantilene, und so machte sich nur zu bald in der italienischen Oper das Bestreben nach Erreichung rein sinnlich wirkender Klangeffekte, die ganze Entwickelung unterbrechend, geltend.

Kaum war hier der äußerste Organismus für die Musikgestaltung der Oper festgesetzt, so nahm auch die Zahl der Komponisten, welche die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks in vollendeter Kunstform erstrebten, ohne sich durch die Bedürfnisse der äußern Schaustellung oder nationaler Eigenthümlichkeiten beirren zu lassen, allmählich immer mehr ab.

Die Musik zur italienischen Oper verfiel nur zu bald den andern Mächten der theatralischen Darstellung, sie nahm nur das auf, was sich ebenso sinnlich wirksam erweist, wie „Dekoration, Maschinerie und Kostüm“: die klangvolle Cantilene neben dem bunt und wirksam kolorirten Gesange und dem reizvollern Klang der Soloinstrumente. Anfangs behält dabei immer noch das Rezitativ höhere dramatische Bedeutung, nimmt aber dann mehr den Charakter konventioneller Unterhaltung an.

Für die Weiterbildung der Arienform war Giacomo Carissimi (um 1604 zu Marino im Kirchenstaat geboren, seit 1628 in Rom Kapellmeister an der San Apollinari Kirche,

als welcher er 1674 starb) erfolgreich thätig. Er hat zwar, wie es scheint, keine Opern komponirt, nur durch seine Kammerkantaten, wie auch durch seine Oratorien gewann er bedeutenden Einfluß auf die Entwickelung des dramatischen Stils, indem er mehr noch wie seine Vorgänger Rezitativ und Cantilene schied und in der letztern die Arienform schon mehr herausbildete. Das Rezitativ verliert etwas an der Gewalt, welche es noch bei Monteverde hat, aber es ist doch immer noch bedeutend genug, um nicht in konventionellen Formeln sich zu verflachen.

Selbstverständlich führte Carissimi in diese Richtung auch seine Schüler Bassani, Buononcini, Cesti und Alessandro Scarlatti ein und besonders des letztern Arbeiten sollten in Bezug hierauf entscheidend werden.

Alessandro Scarlatti (geb. 1649, gest. 1725) war zugleich auch ein bedeutender Kontrapunktist, er schrieb als solcher eine ganze Reihe von kirchlichen Werken aller Art im strengern Kirchenstil, der sich noch vielfach an den alten Kirchenhymnus anlehnt. Der Meister soll die Messe hundert Mal komponirt haben und während die andern, ebenfalls wie er auf dem dramatischen Gebiet thätigen italienischen Meister allmählich dem Opernstil auch Einfluß auf die Besondersgestaltung des Kirchenstils gestatteten und diesen dadurch verflachten, ist bei Scarlatti das Umgekehrte der Fall, er, wie eine Reihe seiner unmittelbaren Nachfolger, führten dem Opernstil in ihrem kirchlichen Kontrapunkt reinigende Elemente zu.

In diesem Sinne stellte Scarlatti zunächst den Organismus für die Arie fest, hauptsächlich mit Hilfe seiner kontrapunktischen Kunstfertigkeit. Er kommt dabei noch nicht zu jener schwungvollen, weiten Melodik der spätern Neapolitaner, die wir auch bei einem der bedeutendsten deutschen Vertreter dieser Richtung — Gluck — bewundern: seine Melodien sind vielmehr

aus kürzern Motiven thematisch entwickelt und sie werden hauptsächlich nur durch die bedeutende harmonische Grundlage, welche ihnen der Meister gibt, zu einem größern und breitern Ganzen vereinigt.

Treuer als in seinen Rezitativen geht der Meister in seinen Arien dem Wortausdruck nach, den Text in kürzere Phrasen zerlegend, für die er die entsprechenden melodischen Motive erfindet und dann, nicht selten in reichem Wechselspiel mit einelnen Instrumenten, zur Arie oder zum Duett verarbeitet. Neben dem Rezitativ sind dies die beiden Hauptformen, in denen sich jetzt die Oper entwickelt, der Chor ist größtentheils schon aus der Oper hinausgewiesen und nur noch in den Zwischenakten — den Intermezzi — in Thätigkeit.

Das Rezitativ hat bei Scarlatti bereits jenen Konversationston angenommen, der es nur als einen Ersatz für den gesprochenen Dialog, nicht aber als eine eigentliche Verschärfung und Erhöhung der dramatischen Bedeutung desselben erscheinen läßt. Freilich hat dieser schon meist jedes tiefere Interesse an sich verloren. Der Dialog in der italienischen Oper jener Zeit nimmt jetzt den Charakter des trockenen Berichtes an, der nur die verschiedenen, mehr oder weniger leidenschaftlichern Gefühlsergüsse, die in den Arien und Duetten zum Ausdruck kommen, einführen soll. Dabei bleibt selbstverständlich der Musik wenig zu erläutern übrig. Da aber, wo auch hier die Empfindung stärker hervortritt, versäumen die Komponisten auch jetzt nicht, ihr durch eine Cantilene Ausdruck zu geben, wie die frühern Meister der dramatischen Musik; bei Scarlatti geschieht dies schon in der erweiterten Weise der Cavata, oder Cavatine.

Damit war der Organismus der italienischen Oper für länger als ein Jahrhundert fest bestimmt. Die sogenannte Da Capo-Arie, die aus zwei Theilen besteht, deren erster nach Be-

endigung des zweiten wiederholt wird, so daß sich die Form als dreitheilig darstellt, und das ihr ganz gleichgebildete Duett, seltener Terzett, waren zu Hauptformen der Oper geworden: das Rezitativ hatte nur die Verbindung derselben herzustellen.

Damit wurde Scarlatti der eigentliche Gründer der sogenannten Neapolitanischen Schule, welche nicht nur die italienische Oper, sondern auch die Kirchenmusik in diesem Sinne weiter bildete.

Auch dieser die seit Einführung des Einzelgesanges immer gewaltiger und selbständiger sich geltend machende Melodik zu vermitteln, war schon das Bestreben der Meister wie Rovetta, Marazolli, Ziàni, Alessandro Stradella, welche den Stil der Kammercantate meist einfach für die Kirchencantate acceptirten, während die andern wie Bazatti, Biumi, Brunelli, Strozzi, Benevoli, Barnabei mehr im ältern Sinne weiter kontrapunktirten, bis Scarlatti diesen Bestrebungen mehr einheitliche Richtung gab, indem er sie zu vereinigen wußte.

Mit Leonardo Leo (geboren um 1694) und Francesco Durante verliert schon der alte Kirchenhymnus seine bändigende Macht, so daß auch ihre kirchlichen Werke mehr sinnlichen Reiz als andächtige Stimmung erzeugen, was in ihren unmittelbaren Nachfolgern Nicolo Porpora (1687—1767), Domenico Sarri, Carapella, Giovanni Battista Pergolese, Pasquale Caffaro, Nicolo Jomelli (1714—1784) noch vielmehr der Fall ist; ebenso wie bei den Neu-Venetianern: Antonio Lotti (1665—1740), Giovanni Carlo Maria Clari, Benedetto Marcello u. a., die sich derselben Richtung anschlossen.

Die meisten der vorgenannten Meister haben auch Opern komponirt und zwar in der angegeben Richtung.

Leonardo Leo wußte seiner reizvollern Melodik in seinen Opern: „Timocrate (1723), Catone in Utica (1726),

La Clemenza di Tito (1735), Demofoonte", ebenso durch eine gewähltere Harmonik, wie durch die pikantere Instrumentalbegleitung nicht nur erhöhtern Reiz, sondern auch höhern Werth zu geben.

Diese italienische Oper wurde auch in Deutschland, Frankreich und England allbeliebt und Nicolo Jomelli, Buononcini, Clari, Ariosti, Caldara, Porsile, Conti waren hier thätig, sie zu immer höherem Glanz zu bringen. Ihre höchste Ausstattung erhielt sie indeß durch deutsche Meister, aber nicht durch Adolph Hasse, Carl Heinrich Graun und Johann Gottlieb Naumann, sondern durch jene beiden größern, welche überhaupt höchste entscheidende Bedeutung auf dem Gebiet des Dramatischen gewinnen sollten: Georg Friedrich Händel und Christoph von Gluck.

Um der Arie den höchst möglichsten Sinnenreiz zu verleihen, hatte man sie allmählich mit dem Glanz der reichsten Koloraturen und Fiorituren ausgestattet; das brillanteste Figurenwerk wurde aufgeboten, den Hörer in den Rausch staunender Bewunderung zu versetzen. Daher gab die Neapolitanische Schule auch zur Ausbildung des virtuosen Kunstgesangs der namentlich durch die Castraten: Senesino, Bernacchi, Caffarelli, Gaetano, Farinelli (Carlo Broschi), Angelo Maria Monticelli, Manzuoli und die Sängerinnen: Vittoria Tesi, Faustina Bordoni (später Ehefrau des Kapellmeister Hasse), Franziska Cuzzoni (Sandoni), Regina Mignotti, die Schwestern Giacomezzi, die Pompeati u. a. höchste Blüte erreichte. Dabei blieben alle diese Bestrebungen, glänzende Wirkung zu gewinnen, auch nicht einflußlos auf die Entwickelung der Instrumentalmusik; neben Arcangelo Corelli (1653—1713) glänzten Franz Geminiani (1680—1762), Ant. Vivaldi, Gius. Tartini,

Nardini, Pugnani, Antonio Lolli schon im vorigen Jahrhundert und früher als große Geiger.

Joseph Adolph Hasse (1699—1783) ist als der reinste Vertreter jenes Stils zu bezeichnen, der nur auf Wirkung durch die äußerlichsten sinnlich reizvollsten Mittel berechnet ist, der nur rühren oder aufregen will. Bei den frühern Vertretern des italienischen Opernstils hat die Koloratur immer nur noch vorwiegend die Bedeutung als Schmuck für die breite, über einem gefestigten harmonischen Bau sich erhebende Cantilene. Hasse dagegen erhebt die Koloratur im Grunde zur Hauptsache; seine Cantilene ist eben so kurzathmig, wie sein harmonischer Apparat dürftig. Dieser beschränkt sich in der Regel auf Tonika und Dominant; nur wenn der zweite Theil der Arie wie gewöhnlich der Molltonart angehört, gestattet er sich etwas größern harmonischen Luxus, ebenso wie in dem sogenannten Crescendo (auch Stretta genannt), das er ziemlich schablonenhaft jeder Arie anhängt. Die Rezitative sind meist charakterlos, rein konventionell deklamirend und dem entspricht auch die Instrumentation, deren Schwerpunkt im Streichquartett liegt, so daß Oboen, Flöten und Fagott meist nur diese unterstützend sich anschließen. Nur die Hörner oder Trompeten werden manchmal mit kleinern Motiven selbständiger eingeführt. Zu irgend welcher größern Selbständigkeit gelangt selten ein Instrument bei ihm.

Musikalisch werthvoller sind die Opern von Carl Heinrich Graun (1701—1759) nicht in den Rezitativen, die sich nicht oder doch nur selten über die übliche Weise erheben; sie sind meist ebenso trocken wie diese und auch Graun eilt, in den bequemsten Intervallen deklamirend, so rasch als möglich den Arien zu. Diese aber werden über einer mehr gefestigten harmonischen Grundlage aufgebaut und erhalten dem entsprechend auch mehr gefestigte melodische Gestaltung. Sie bezeugen es, daß der Meister auch auf dem Gebiet des deutschen Liedes

heimisch ist. Ihr Periodebau ist weit abgerundeter und breiter und mehr in sich abgeschlossen als bei Hasse, und wenn auch Graun noch vorwiegend nur auf die Sinne damit wirkt, so finden sich doch Stellen in ihnen von größerer Gewalt des dramatischen Ausdrucks. Diese ganze Art die Arie zu konstruiren und auszuschmücken erinnert schon an die Weise Glucks, mit welcher dieser Meister der italienischen Oper höchste Bedeutung verleihen half.

Mitten inne zwischen Hasse und Graun steht Johann Gottlieb Naumann (1741—1801). Ohne den Opernstil in der Weise Hasses zu verflachen, erlangt er doch auch nicht die größere Gewalt des dramatischen Ausdrucks wie Gluck. Er hatte auch so viel kontrapunktische Fertigkeit sich angeeignet, daß er selbst auf dem Gebiet der Kirchenmusik erfolgreich thätig sein konnte. Dabei aber war er mehr dem Sentimentalen als dem Heroischen zugewandt und fand wol für jenes den entsprechenden Ausdruck, nicht aber eigentlich für dies. Seine Melodien sind sangbar und weich, dabei nicht flach und sie erhalten auch durch eine reichere harmonische Unterlage, die nicht selten kunstvoller ausgeführt ist, höheren Werth; allein dramatisch bedeutsam sind sie nicht.

Außer diesen Meistern ist auch noch Agostino Steffani zu nennen, der in diesem italienischen Opernstil Bedeutendes leistete, namentlich weil er damit auf Händel einflußreich wirkte. Auch er war ein bedeutender Kontrapunktist und seine Melodie ist daher noch weit mehr gefestigt, als die der bisher genannten Italiener und auch der deutschen Meister. Dabei zeigen seine Rezitative ebenfalls größere Sorgfalt und wir begegnen in ihnen schon mehrfach einzelnen Wendungen, namentlich in den Schlußfällen, die seitdem stereotyp für das Rezitativ geworden sind.

Ihre höchste Ausbildung sollte die italienische Oper, wie erwähnt, in jenen beiden deutschen Meistern finden, von

denen der eine den Organismus der modernen Oper, der andere den des Oratoriums daraus herleitete: Händel und Gluck.

Georg Friedrich Händel (geboren 1685, gestorben 1759) war in der deutschen Organistenschule erzogen und dort auch mit dem deutschen Kontrapunkt bekannt und vertraut geworden und als er dann nach Hamburg kam (1703) und hier auch die italienische Oper kennen lernte, gab er sein ernsteres Kunststreben nicht auf, das zugleich an der französischen Oper, die hier gleichfalls Pflege fand, wie an den Opern von Reinhard Keiser, in denen die mehr deutsche Musik herrschte, neue Anregung und Nahrung fand. Namentlich unter dem Einfluß der letztern Richtung entstand auch Händels erste Oper „Der in Krohnen erlangte Glücks-Wechsel, oder Almira Königin von Kastilien". Die weit bedeutendere Harmonik, über welche Händel verfügt, gibt seinen Rezitativen in dieser Oper eine viel größere Wirkung, als die von Keiser haben; Händel deklamirt überall den Text fein interpretirend und mit wirkungsvollen entsprechenden Intervallen. Bei seinen mehr nach italienischer Weise gesungenen Arien übernimmt in der Regel ein charakteristisch geführtes Soloinstrument die nähere Erläuterung und einzelne Stimmungen zeichnete er wie in seiner reifsten Zeit, wie z. B. die Arie des Ferdinando „Der kann im Blitz und Donner lachen". Die Oper enthält auch ein äußerst charakteristisch gehaltenes Duett zwischen Almira und Fernando: „Spielet, ihr blitzenden Augen, mit mir!" Endlich erlangt auch der Chor in dieser Oper schon eine sorgfältigere Behandlung, als in den meisten andern italienischen Opern.

In der ersten Oper, die er in Italien schrieb (1707), „Rodrigo" macht sich bereits der Einfluß des wunderbaren Landes geltend, allein nur in sofern, als er der Melodik des Meisters erhöhten Reiz gab. Er hält bei seinen Arien zunächst

noch die knappe Form des Liedes fest, das er durch Wiederholung des Vordersatzes und des Nachsatzes des ersten Theils erweitert; der zweite Theil, den er ebenso in der Parallel-, wie in der Dominant-Tonart einführt, wird dadurch zum Mittelsatz, daß er nach Einführung desselben den ersten Theil wiederholt. Da er seine Melodien zugleich weit mehr im Sinne der Charaktere und der Situation erfand und sie zugleich dem entsprechend auch instrumental bedeutsamer auszustatten verstand, als die meisten seiner Zeitgenossen, so machten seine Opern selbstverständlich gerechtes Aufsehen auch in Italien. Diese feinere Charakterzeichnung wird noch augenfälliger in den nächsten seiner Opern „Agrippina“ (1708); es werden schon bedeutende vocale und instrumentale Mittel aufgeboten, um die stolze, ihrer Hoheit immer bewußte römische Kaiserin Agrippina vor der nur von den übermüthigsten Lebenslust erfüllten Poppea auszuzeichnen. Das gilt ebenso von seiner Oper „Rinaldo“, die er in London, wo er im Spätherbst 1710 eintraf, schrieb und die am 24. Februar 1711 zum ersten Mal dort aufgeführt wurde.

Rinaldo brachte ihm im Text schon bedeutendere Persönlichkeiten und Situationen zu schildern und er führte die neuen Aufgaben mit genialer Kraft aus. Der Stoff behandelt bekanntlich dieselbe Episode aus der Kreuzfahrt des Gottfried von Bouillon, die auch der „Armida“ von Gluck zu Grunde liegt und die einzelnen Personen und Situationen sind so treu geschildert, wie es eben der ganze Organismus der damaligen italienischen Oper zuließ, so daß mit dieser Oper schon Händel das höchste Kunstwerk geschaffen hat, was auf diesem Boden erwachsen konnte; er hatte den Organismus der italienischen Oper seiner Zeit mit dem Inhalt erfüllt, welcher der Denk- und Empfindungsgehalt dieser Zeit war, und ihr damit die vollkommene Kunstgestaltung gegeben, die sie überhaupt erreichen konnte; seine spätern konnten sich nur wenig noch darüber

erheben. „Il pastor fido“ (1712), „Theseus“ (1712), „Amadigi“ (1715), „Radamisto“ (1720), „Muzio Scävola“ (1721), „Floridante“ (1721), „Ottone“ (1722), „Flavio“ (1723), „Giulio Cesare“ (1724), „Tamerlan“ (1724), „Rodelinde“ (1725), „Scipio“ (1726), „Aleßandro“ (1726), „Admeto“ (1727), „Ricardo Seroe“ (1728), „Tolomeo“ (1728), „Lotharo“ (1729), „Parthenope“ (1730), „Poro“ (1731), „Ezio“ (1731), „Sosarme“, „Orlando“ (1732), „Ariadne“ (1733), „Pastor fido“ (1734) neu bearbeitet, „Ariodante“ (1734), „Alcino“ (1735), „Faramondo“ (1737), „Serse“ (1738), „Imeneo“ und „Deidania“ (1740) sind nur durch die größere oder geringere Wirksamkeit, zu welcher er den feststehenden Apparat ausstattete, unterschieden.

Julius Cäsar zeichnete sich namentlich durch eine reiche und sehr charakteristische Instrumentalbegleitung aus; während „Orlando“ durch die überaus feine Charakteristik der einzelnen Personen und Situationen mehr interessirt, ebenso wie „Poro“ oder „Ezio“.

Durch die hohe Meisterschaft, mit welcher Händel die Form der italienischen Oper behandelte, hat er ihr höchste Ausgestaltung gegeben; aber das konnte doch nur von zeitlichem Werth bleiben. Nach dieser Seite war sie nicht weiter fort zu entwickeln. Sie mußte eine Umformung erfahren, wie sie jener andere deutsche Meister vornahm, Christoph von Gluck, der gleichfalls erst zwanzig Opern im Stil der alten italienischen Oper schrieb, ehe er den neuen daraus konstruirte.

Händel aber erweiterte die Formen der alten italienischen Oper in seinem gewaltigen Geist und stellte damit den Organismus des Oratoriums fest.

Auch Christoph Willibald von Gluck (1714 bis 1787) hatte seine ersten Anregungen zur Musik im Kirchendienst

erhalten, aber doch unter andern Bedingungen. Der protestantische Meister ist in der strengen Organistenschule erzogen und gab seine kunstvolle Technik auch nicht auf, als er sich der Oper zuwandte. Das aber ist es, wodurch sich die italienischen Opern Händels hauptsächlich von den frühesten Glucks unterscheiden. Die eigene Art des katholischen Kultus und der sie begleitenden Musik hatte ihm früh mehr das sinnliche reizvolle Element derselben näher gelegt und auch sein weiterer Lebens- und Bildungsgang führte ihn in dieser Richtung weiter. In Italien war durch vier Jahre Sammartini sein Lehrer und dessen Unterweisung beschränkte sich wol hauptsächlich darauf, ihn mit den schlagendsten dramatisch wirksamsten Mitteln musikalischen Ausdrucks bekannt zu machen, das bezeugen schon seine ersten Opern.

So wirksame Cantilenen, wie Gluck hier schon schreibt, finden wir bei Händel kaum, oder doch nur sehr selten. Des Meisters Arien sind mehr liedmäßig konstruirt, aus einzelnen, meist kurzen Motiven zusammengestellt und sehr kunstvoll zusammengefügt. Gluck berechnet seine Arien vielmehr darauf, den Klang der Stimme zu höchster reizvoller Entfaltung zu bringen; sie erheben sich meist zu großem Schwunge in breit austönendem Gesange.

Die bekannt gewordenen Arien aus seiner Oper „Artamene" haben die Da Capo-Form und zeigen eine ganze Reihe typischer Phrasen der ganzen Richtung; doch ist ihnen dabei ein gewisser individueller Zug eigen, der den jungen Tondichter als Deutschen kennzeichnet. Wenn der Ausdruck auch nicht geradezu im Widerspruch mit dem Text steht, so ist er doch noch zu konventionell, um höher zu interessiren.

Nach dieser Seite zeigt schon die Oper „La Semiramide riconnosciuta" (1748), in welcher auch einzelne Arien instrumental sorgfältiger ausgeführt sind, einen Fortschritt. In

„Telemacco“ (1750) aber hat er die Grundzüge des echt dramatischen Kunstwerks, zu welchem er die Schablone der italienischen Oper fünfzehn Jahr später umgestaltete, mit sicherer Hand so fest vorgezeichnet, daß man sich wundert, ihn so bald von dem hier eingeschlagenen Wege wieder abirren zu sehen. Einzelne Partien aus dieser Oper nahm er später wieder auf, wie noch gezeigt werden soll.

In „La Clemenza di Tito“ (1751) wandte er sich zwar dem alten Stil wieder zu, aber doch blieb dieser erste Versuch ihn umzugestalten nicht einflußlos, was namentlich einzelne Arien und Rezitative bezeugen.

In derselben Richtung sind auch die folgenden Opern: „Il Trionfo di Camillo“ und „Antigone“ und das Pastorale „La Danza“ gehalten. „L'innocenza giustificata“ dagegen ist wieder bedeutsamer, weil hier wieder starke und lebendige Empfindungen musikalisch auszutönen sind, was schon der Ouverture höhern Reiz verleiht; einzelne Arien aber werden bereits zu Ausdrucksformen leidenschaftlicher Empfindungen, und sie charakterisiren zugleich trefflich Personen und Situationen.

Auch von seinen übrigen Opern wie „Il Repastore“ (1756), die Serenata: „Tetide“ oder „Il Trionfo di Clelia“ gilt dasselbe; sie zeigen, daß er immer energischer bestrebt ist, in diesem Sinne den Formalismus der italienischen Oper neu zu gestalten. Er pflegt mit besonderm Eifer die einheitlicher entwickelte, mehr kunstvoll gebildete und daher inhaltreiche Cantilene neben der nur sinngemäß eingeführten und dem ganzen Organismus eingepaßten Koloratur, der textmäßigen Deklamation, reichern Harmonik und zum Theil auch glänzendern Instrumentation und er findet daran solch Gefallen, daß er an dieser Weise noch festhielt, als er schon mit Orpheus seine Reform begann.

Da für diese der Einfluß der französischen Oper mit entscheidend wurde, ist es nöthig, auch ihre Entwickelung noch etwas eingehender zu betrachten.

Diese gieng ganz direkt aus dem im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts am französischen Hofe so beliebten Ballett hervor. Wol waren auch in Frankreich in früheren Jahrhunderten ebenso wie in Italien und Deutschland geistliche und weltliche Spiele beim Volk beliebt, und diese nahmen bei den Trouvères im zwölften Jahrhundert schon als Pastorales mehr künstlerische Form an, wie die von Adam de la Hale (um 1240 geboren, gestorben 1286) hinterlassenen Werke der Art bezeugen. Seinem „Jus de Robin" liegt eine höchst einfache Begebenheit zu Grunde, die aber sehr beliebt gewesen zu sein scheint, da sie häufig behandelt wurde. Eine junge Hirtin — Marion — wird von einem jungen Ritter — Aubert — mit Liebesanträgen hart bestürmt, allein ohne Erfolg; die ländliche Schöne bleibt ihrem geliebten Robin — einem Hirten — treu, so daß der Ritter für jetzt seine Werbung aufgeben muß und abzieht, während Robin herbei eilt und hoch erfreut über die Treue seiner Marion die Nachbarn zum Tanz und wol auch zu seinem Schutz herbeiruft. Aber ehe diese noch herbei kommen, ist auch der Ritter zurückgekehrt, um seine Werbung zu erneuern; und da er wieder abgewiesen wird, hebt er die Hirtin gewaltsam auf das Pferd, nicht ohne vorher den jungen Hirten Robin gehörig durchgeprügelt zu haben. Diesem kommen zwar nunmehr die Nachbarn zu Hilfe, allein nur um mit ihm zu schreien und zu lamentiren, ohne ernstliche Schritte zur Befreiung der geraubten Marion zu unternehmen; diese weiß das Herz ihres Räubers zu rühren, daß er sie wieder frei läßt, worauf sie in die Arme ihres Bräutigams eilt; unter Gesang und Tanz schließt das Stück ab.

In einem andern derartigen Spiel: Le jus Adam,

schildert der Dichter sein eigenes häusliches Unglück. Lieder und mehrstimmige Tonsätze bilden den musikalischen Theil dieser Spiele, in der mehr oder weniger gelenkigen Art der Ausführung jener Zeit.

Für die Ausbildung des dramatischen Stils waren sie ebenso wenig von größerem und entscheidenderem Einfluß, als die ähnlichen Spiele in Deutschland und Italien.

Die französische Oper gieng vielmehr ganz direkt aus jenen Balletten hervor, die einen beliebten Theil der am französischen Hofe gefeierten Festlichkeiten aller Art bildeten, und sie gaben der Musik einen spezifischen, von dem der italienischen wesentlich verschiedenen Charakter. Die Musik jener Schäferspiele ist durchaus in der Weise gehalten, wie die der italienischen und deutschen Spiele, während die zur französischen Oper von vorn herein, dem Tanz entsprechend, eine pikantere Rhythmik erstrebt und Melodie und Harmonie dem entsprechend weniger sorgfältig behandelt, als die deutsche und italienische.

Diese Ballette waren nicht etwa nur aus Einzeltänzen und mimisch plastischen Gruppen zusammengestellte Darstellungen, sondern sie waren auch mit Dichtung und Gesang verbunden unter selbstverständlicher Begleitung von Instrumenten aller Art. Man darf sie als Ausläufer der Tourniere ansehen', der ritterlichen Passionen des Alterthums, die im Laufe der Zeit zu den sogenannten Karoussels (Scheintournieren und wirklichen Spielen) umgestaltet und mit abenteuerlichen phantastischen Aufzügen verbunden worden waren. Ihnen wurde dann unter der Bezeichnung Inventionen oder Maskeraden eine bestimmte Handlung zu Grunde gelegt, und daraus entwickelten sich die Ballette, in denen mit dem Tanz auch Dialog, Einzelgesänge und Chöre sich vereinigten. Zur Feier der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse mit Made-

moiselle le Vaudemont 1581 wurde ein Ballet comique de la rayne remplide diverses divises, mascara des chanson de musique et autres gentilleses von Baltazarini mit Musik von Beaulieu und Salomon (Musikern der königlichen Kapelle) ausgeführt. Ihm folgten die Balletts héroiques und historiques und aus diesen bildeten die französischen Komponisten, namentlich Jean Baptiste Lully, die französische Oper. Lully ist in Florenz 1633 geboren, aber schon als dreizehnjähriger Knabe war er nach Paris gekommen und hatte als Küchenjunge im Hofhalt der Schwester des Königs Mademoiselle de Montpensier Aufnahme gefunden. Seine musikalische Begabung veranlaßte, daß er später unter die Violinisten des Königs aufgenommen wurde, und bereits 1652 hatte er die Gunst des Königs Ludwig XIV. in solchem Grade erworben, daß dieser ihn zum Generalinspektor seiner Violinisten machte und ihm die Errichtung eines zweiten Streichorchesters (die petits violons) gestattete. 1653 wurde er Komponist der Instrumentalmusik, 1661 Oberintendant der Kammermusik und 1671 mußte ihm der Abbé Perrin das ihm 1668 ertheilte Privilegium zur Errichtung einer königlichen Akademie der Musik in Paris zur Pflege der dramatischen Musik überlassen; damit beginnt die Entwickelung der französischen Oper in der angedeuteten Richtung.

Abbé Perrin hatte bereits im April 1659 ein von ihm gedichtetes Schäferspiel „La Pastorale", zu welchem Robert Cambert — Organist an der Kirche St. Honoré — die Musik geschrieben hatte, im Landhause des Generalpächters de la Haye in Issy bei Paris und darauf auch am Hofe zu Vincennes zur Aufführung gebracht und mit so bedeutendem Erfolge, daß Dichter und Komponist veranlaßt wurden, in dieser Richtung weiter zu arbeiten; allein sie fanden bereits an Lully, der allmählich sich in der Gunst des Königs festgesetzt hatte, ihren heftigen

Gegner; die Aufführung der von Perrin gedichteten und von Cambert in Musik gesetzten Oper: „Ariane ou le mariage de Bacchus“ vermochten beide nicht durchzusetzen. Zwar erhielt Perrin, wie erwähnt, das Privilegium Opern-Akademien nicht nur in Paris, sondern auch in allen andern Städten Frankreichs zu errichten, und am 19. März 1671 eröffnete er mit der von ihm gedichteten und von Cambert in Musik gesetzten Oper „Pomona“ die Pariser „Académie de la musique“, allein noch in demselben Jahre mußte er sein Privilegium an Lully abtreten, der mehrere Monate vor der Eröffnung der Akademie bei einem Hoffest in den Tuilerien die Oper „Psyche“ hatte aufführen lassen. Perrin war mit dem Marquis von Sourdéac, einem Mitglied der Societät, in Konflikt gerathen, was seine Ausschließung zur Folge hatte, wodurch er sich veranlaßt sah, sein Privilegium an Lully zu verkaufen, und dieser wußte auch bald vom Könige, unter Annullirung aller früher ertheilten, ein neues Privilegium zur Errichtung der „Académie royale de musique“ behufs der Pflege der französischen Oper zu gewinnen. Doch gelang es ihm nur nach heftigen Kämpfen mit den Rechtsnachfolgern Perrins sich im Besitz desselben zu behaupten. Er eröffnete das von ihm errichtete Theater am 15. November 1672 mit „Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus“, einem aus Werken verschiedener Dichter und Komponisten zusammengesetzten Pasticcio, nachdem das von seinen Gegnern Guichard und Sablières geleitete Theater am 30. März 1672 polizeilich geschlossen worden war. Aber Guichard erlangte 1674 ein neues Privilegium, das ihm aber 1678 wieder entzogen wurde, und nun erst sah sich Lully im ungeschmälerten Alleinbesitz seines Privilegiums. Am 1. Februar 1673 hatte er seine erste Oper „Cadmus“ zur Aufführung gebracht; nach Molieres Tode war er unter Zustimmung des Königs in das Theater des Palais Royal einge-

zogen und hier namentlich verwirklichte er seine Ideen zur Neugestaltung der französischen Oper. An Philipp Quinault fand er den Dichter, der ihn dabei wirksam unterstützte. Schon zu Cadmus hatte dieser das Textbuch geschrieben, diesem folgten Alceste (1673), Theseus (1675), Carnaval (1675), Atys (1676) und Isis (1677). Zu Psyche (1678) und Bellerophon (1679) schrieb ihm Thomas Corneille den Text. Im folgenden Jahr verband sich Lully wieder mit Quinault, der ihm die Texte zu Persée (1682), Phaëton (1683), Amadis (1684), Roland (1685), Armida (1686) u. a. bearbeitete.

Dichtung und Musik verleugnen hier keinen Augenblick den Ursprung aus jenen Spielen, die nur zur Ergötzlichkeit und Unterhaltung der genußsüchtigen Hofkreise aufgeführt worden waren. Auch die Oper galt dem Hofe Ludwigs XIV. nur als eine Art von besonderem Vergnügen und dem entsprechend wurden die antiken Stoffe auch behandelt; man machte sie den besondern Neigungen und Liebhabereien des Hofes dienstbar und und benutzte sie nicht selten zu den plumpsten Schmeicheleien für den König.

Der Dichter schlug mehrere Stoffe vor, aus denen der König den ihm zusagenden wählte; der darauf vom Dichter entworfene Plan der speziellen Bearbeitung unterlag dann der Censur Lullys, der zugleich die Dekorationen und Tänze bestimmte. Jetzt erst begann der Dichter mit der Ausführung in Scenen und Versen und nachdem das Textbuch auch noch der Beurtheilung der Akademie unterworfen und von dieser gebilligt worden war, begann Lully die Arbeit, während welcher der Dichter noch oft durchgreifende und umfassende Aenderungen vornehmen mußte. Der so fertig gestellte Text bot meist nur die an sich oft recht dürftige Grundlage, welche erst durch die Musik, die eingestreuten Tänze und Märsche und die Dekorationen Reiz erhielt.

Dabei gewinnt meist schon die Instrumentalmusik höhern Werth als der Gesang.

Lullys Rezitative erheben sich nicht viel über die trockenste Notirung der Sprachaccente, ohne besonders charakteristische Intervallenschritte; nur durch den häufigen Taktwechsel erreicht er eine etwas lebhaftere Deklamation; bei manchen verändert er oft Takt um Takt das Metrum, er notirt den ersten Takt im Vier-, den zweiten im Dreivierteltakt, den dritten wieder im Vier- und den vierten im Dreivierteltakt u. s. w., und er dehnt diesen Wechsel des Rhythmus oft auch auf die Arie aus, die gleichfalls nur selten musikalisch tiefer erfaßt ist. Dazu gaben die Texte auch wenig Veranlassung, sie enthalten selten mehr als witzig zugespitzte Sentenzen aus der Lebensphilosophie jener Zeit, oder Liebes- und Lebensregeln, und vertragen daher ebenso wenig die breitere Melodik, wie den leidenschaftlichern Ausdruck italienischen Gesanges. Lullys Arien sind vorwiegend im Chansonstil gehalten, so daß viele von ihnen ohne Weiteres auf der Straße ihr dankbares Publikum fanden. Das gilt auch von den Chören, in denen uns fast alle Völker des griechischen Alterthums vorgeführt werden; aber sie, wie die Nymphen, Najaden, Amazonen, die er gleichfalls einführt, tragen alle dasselbe Kostüm, das seiner Zeit. Er hält sie wie seine Arien in der knappen Form des Tanzes, aber seine Arien, Chöre und Ballette, ja selbst Anfänge von Ensemblesätzen greifen geschickt in einander zu einem lebendigen Ganzen und er schuf damit den vollständig ausreichenden Apparat der französischen Opern, den die daneben auch nach dramatischer Wahrheit ringenden Meister dann zum lebendigen Organismus beseelten.

Dabei gewinnt auch das Instrumentale schon erhöhte Bedeutung; Lully schreibt nicht Symphonien wie die Italiener als Einleitungssatz, sondern eine Ouverture (Eröffnungsstück), die zum „Prologue“ gehört. Bei seinen Balletten begnügt er sich

häufig mit einem „Prélude“ wie zu „Achille“, das nur aus 15 Takten besteht; ja er läßt es selbst nur bei einer aus der Wiederholung des einleitenden Akkords durch einige Takte bestehenden Intrata bewenden. Das Ballet „Le Temple de la Paix“ (1685) hat dagegen eine Ouverture in der Form, welche feststehend bei ihm wurde und es auch noch ein Jahrhundert hindurch überhaupt blieb. Einem kurzen langsamen Satz folgt ein bewegter (6/8-Takt), der weiter ausgeführt wird; diesem folgt dann ein langsamer, worauf der rasche Satz (daher Reprise genannt) meist verkürzt wiederholt wird. Ebenso sind die Ouverturen zu „Iris“, zu „Atys“ oder zu „Armida“ angelegt. In der Ouverture zu „Phaëton“, zu „Amadis“, zu „Bellerophon“ findet kein Taktwechsel statt; der durch diesen herbeigeführte Gegensatz wird dadurch hergestellt, daß im zweiten Theil Notengattungen von geringerem Werth verwendet werden.

Auch bei dem Lullyschen Orchester bildet das Streichquartett die Grundlage, Rezitativ und Arie sind meist nur mit dem Generalbaß versehen, wurden also mit dem Clavicembalo oder der Laute ꝛc. begleitet. Doch erhalten die Arien meist eine Instrumentaleinleitung, die dann auch verkürzt als Postludium verwendet wird.

Lullys Schüler, seine Söhne Louis und Jean Louis — Pascal Colasse — Marin Marais (1650—1718) führten den ganzen Apparat schon etwas weiter aus. Namentlich Marais gab der Arie ungleich größere melodische Freiheit, er verhalf ihr zu größerer dramatischer Wahrheit und durch seine Instrumentation namentlich zu größerer Wirkung. Ihm schlossen sich Desmarets — Charpentier — Gervais — Campra — Destouches — Monteclair u. a. an und sie bildeten allmählich den Stil aus, der selbst nicht einflußlos auf die Entwickelung Joh. Seb. Bachs und auch auf die Glucks geblieben ist.

Für die französische Oper wurde erst Jean Baptiste

Rameau (1683—1764) wieder durchgreifend bedeutungsvoll, indem er mit feinstem Verständniß und großem Geschick die durch die einzelnen Bestrebungen der genannten Meister gewonnenen Erweiterungen und Neuerungen zusammenfaßt und sie den knappern Formen Lullys aufnöthigt. Namentlich erhalten seine Arien und Chöre durch die gewaltigere Harmonik, die er in ihnen verwendet, bedeutenderen innern Gehalt und erhöhte Ausdrucksfähigkeit. Lullys Schüler und Nachahmer waren allmählich von dem knappen Formalismus ihres Meisters abgegangen, zum Theil in dem Bestreben nach größerer dramatischer Wahrheit, und sie hatten sich dabei mehr dem weitschweifigeren Mechanismus der italienischen Oper genähert.

Rameau dagegen nahm wieder die knappern Formen der französischen Oper auf, aber er stattete sie zugleich mit den reichern Mitteln aus, welche inzwischen gewonnen waren, und gab ihnen damit höhern dramatischen Werth.

Seine Rezitative zeichnen sich durch eine ungleich wirksamere Harmonik aus; im übrigen schließen sie sich ziemlich eng an das „Recitativ mesure“ Lullys an. Auch die Arien hatte allmählich mehr die in der italienischen Oper übliche Form angenommen und auch sie führte Rameau wieder auf die knappe Weise Lullys zurück, indem er ihr zugleich die freiere Melodik mit den reichern Mitteln der Melismatik der Italiener einwebte und sie bedeutender harmonisch ausstattete. Wo er bewußt den italienischen Stil nachahmt, bezeichnet er eine solche Arie als „Air italienne.“ Besondere Sorgfalt aber wendet er der Instrumentation zu, diese erhält ebenso bei den Rezitativen wie bei den Arien weit größere dramatische Bedeutung und durch die selbständigere Führung der Rohrblasinstrumente namentlich wesentlich erhöhte Wirkung. Ebenso erhalten die Chöre wie die eingeführten Ensemblesätze durch ihre energisch polyphone Führung größeres Gewicht und werden oft hochdramatisch wirkend.

Rameaus Opern erscheinen demnach als die ersten Versuche, den französischen Opernstil Lullys mit dem italienischen zu verschmelzen, um auf diesem Wege den dramatischen Stil überhaupt zu finden. Daß er mit beiden Stilarten durchaus vertraut war, das beweist er durch eine ganze Reihe seiner Arien, Duette und Chöre. Um indeß eine wirkliche Verschmelzung herbeizuführen, dafür war doch seine ursprüngliche Begabung nicht neuschöpferisch genug. Wie fein er auch in seinen Rezitativen den Text deklamirt und oft instrumental erläutert, es geschieht dies immer noch nicht mit jener ursprünglichen Natürlichkeit, welche das Rezitativ auch zur dramatischen Macht erhebt; es wirkt klangvoller als bei seinen Vorgängern und selbst bei den Italienern, aber doch noch nicht so, um uns einen vollen und tiefen Einblick in die Innerlichkeit der handelnden Personen zu gewähren.

Die vorwiegend polyphone Führung seiner Instrumente gibt namentlich auch seinen Chören eine höhere künstlerische Bedeutung, als diese bei Lully und seinen Nachfolgern haben. Namentlich sein „Zoroaster“ ist reich nicht nur an dekorativen Malereien, sondern auch an feinen Zügen mehr individueller Charakteristik. Besonders charakteristische Instrumentalsätze enthält auch die Oper „Les Indes galantes“, vor allem aber ist „Castor und Pollux“ (1737) zu erwähnen, als das Werk, in welchem er wol am dramatisch wahrsten erscheint; es hat sich auch am längsten in der Gunst des Publikums gehalten und blieb selbst neben den Opern Glucks noch mehrere Jahre auf dem Repertoir der großen Oper in Paris.

Allein auch in dieser kommt er nicht über die feine Detailmalerei zu einer wirklichen einheitlichen Zeichnung der Charaktere oder der Situation hinaus. Der letztern weiß er noch durch seine instrumentalen Malereien einen einheitlicheren Abschluß zu geben, als Lully, aber seine Charaktere illustrirt er nur

feiner und ausführlicher, doch ohne die einzelnen Züge zum einheitlichen Charakter zusammen zu fügen.

Diese letzte Bedingung sollte erst jener deutsche Meister erfüllen, der sich ebenso die Mittel der italienischen Oper zu unumschränkter Herrschaft angeeignet hatte, wie die der französischen, um sie dann beide nach seiner tiefern Erkenntniß des dramatischen Bedürfnisses sich dienstbar zu machen — Christoph von Gluck. Daß ihm Rameaus Bestrebungen bekannt waren, und daß sie früh schon Einfluß auf seine eigenen Schöpfungen ausübten, das zeigen bereits die früher erwähnten italienischen Opern des Meisters: „Telemacco“ — „La Clemenza di Tito“ oder „L'Innocenza giustificata“.

Neben der ernsten Oper hatte aber auch die komische in Frankreich schon eine eigenartigere Entwickelung gewonnen, als die ernste. Die sorgfältigere Ausbildung der Sprachaccente im Rezitativ, die knappe Fassung der Instrumentalformen, welche die französische Oper auszeichnete, und vor allem die mancherlei reizvollen Verzierungen (Agrements), mit denen die Melodie ausgestattet wurde, sind für die komische Oper höchst wichtig und als sich dann selbst das französische Rezitativ noch nicht leicht und charakteristisch genug für den witzsprudelnden Dialog erwies, so wurde es einfach herausgeworfen und man setzte an seine Stelle den gesprochenen Dialog.

Der eigentliche Anstoß gieng auch hier wieder von Italien aus. Die italienischen Sänger, welche 1752 nach Paris kamen und im Saale der großen Oper komische Opern aufführten, regten auch die Ausbildung der französischen komischen Oper an: „La serva padrona“ von Pergolese — „Il gionatore“ von Orlandini — „Il maestro di musica“ ein Pasticio — „La finta Cameriera“ von Atella — „La Zingara“ von Rinaldo da Capua — „Il paratagio“ von Jomelli — „I viaggiatori“ von

Leo u. a. führten die Buffoniſten (Les Buffons) während eines zweijährigen Aufenthalts in Paris auf, und mit dem großartigſten Erfolg. Doch die Anhänger der nationalen Muſik verbanden ſich zu heftiger Oppoſition und es gelang ihnen, namentlich nach dem bedeutenden Erfolge der franzöſiſche Oper: „Titon et Aurore“ von Mondonville, es durchzuſetzen, daß die Buffoniſten 1754 Paris verlaſſen mußten.

Doch erſt einem Neapolitaner — Egidio Duni (1709) gelang es, die Opera buffa mit den Mitteln der nationalfranzöſiſchen Oper ſo zu geſtalten, daß ſie nun als Opéra comique weiter gebildet neben der großen franzöſiſchen Oper beſtehen konnte. Zunächſt bot dies neue Gebiet dem ſchaffensluſtigen Dilettantismus ein weites Feld für erfolgreiche Arbeit. Die große Oper ſetzte immer nach einen reſpektablen Grad von Kunſtfertigkeit in allen Disziplinen muſikaliſcher Wiſſenſchaft voraus und die bisher angeführten Opernkomponiſten Frankreichs waren auch auf dem Gebiet der Kirchenmuſik erfolgreich thätig. Derartige Fertigkeiten erwieſen ſich jetzt bald als unnöthig und der unſtreitig bedeutendſte unter den franzöſiſchen Vertretern der komiſchen Oper Grétry warnt geradezu die Muſiker von Talent viel zu lernen, weil ſie nach ſeiner Meinung, damit ihrer Einbildungskraft, ihrer Phantaſie ſchaden. (!)

Pierre Monſigny (auch Moncigni), der unmittelbare Nachfolger von Duni, war Dilettant und erwarb innerhalb fünf Monaten diejenigen Fertigkeiten, um eine Oper zu ſchreiben: „Les Aveux indiscrets“, die bei ihrer Aufführung (1759) allgemeinen Beifall erhielt und mit ſeinen fernern Opern „Le Maître en Droit et le Cadi dupé“ (1761), „On ne s'avise jamais de tout“ (1762), „Le Deserteur“ (1772) u. a. half er den Stil der Opéra comique mit feſtſtellen.

Francois André Danican (genannt Philidor) genoß

zwar eine musikalische Bildung, allein zu tieferen Studien hatte auch er wol wenig Drang und diese wurden durch seine Verhältnisse wenig begünstigt. Als einer der bedeutendsten Schachspieler seiner Zeit machte er große Reisen durch Holland, England und Deutschland, dabei lernte er auch die verschiedenen Opernstile kennen und nach seiner 1754 erfolgten Rückkehr widmete er sich in Paris wieder der ernstern Musik, doch ohne Erfolg. Erst seine komische Oper „Blaise le savetien“ (1759) erwarb allgemeinen Beifall und von den folgenden begründete schon „Le jardinier et son seigneur“ (1761 aufgeführt) seinen Ruf als einer der bedeutendsten Meister der komischen Oper. Einzelne seiner Werke wie „Le jardinier de Sidon“ — „Le Sorcier“ — wurden auch in Deutschland nicht ohne Beifall aufgeführt. Er schrieb auch mehrere Opern ernster Art, die indeß nicht hervorragend sind.

Seit 1768 machte ihm der bedeutendste Vertreter der ganzen Richtung: André Ernest Grétry (1741—1813) die Herrschaft auf dem Gebiet der komischen Oper streitig. Bis zum Beginn der französischen Revolution, welche auch der französischen komischen Oper eine andere Richtung gab, schrieb er mehr als zwanzig Opern, deren größere Zahl auch in Italien, Schweden, England, Rußland und Deutschland gegeben wurde. „Le Huron“ (schon 1769) wurde vom Publikum enthusiastisch aufgenommen, nicht weniger „Lucile“, die namentlich durch ein Quartett: „On peut on être mieux q'au sein de sa famille“ Weltruf erlangte, ebenso wie „Le tableau parlant“, „Le deux avares“ (1770), „L'amitié a l'epreuve“ (1771), „La Rosière de Salency“, „L'ami de la maison“, „Les Mariages des Samnites“, „La fausse Magie“, die fast sämmtlich in allen oben erwähnten Ländern aufgeführt wurden und großen Beifall erwarben.

Wie er selbst bestätigt, hatte er die gesangreiche charakte-

ristische Melodie bei den Italienern gelernt und indem er sie zugleich mit der scharf accentuirten Deklamation verbindet, die uns bereits als ein wesentliches Erforderniß der komischen Oper erschien, gewinnt er jene lebendigere, pikante Ausdrucksweise, welche dem Charakter der komischen Oper entspricht, und die um so selbständiger wirkt, als er sie im übrigen nicht sehr mit Harmonik und Instrumentation beschwert. In seinen: Mémoires ou essais sur la musique (4 Bände 1789; zweite Auflage 1797, dritte Auflage 1812) warnt er vor dem Mißbrauch der Instrumente, wie er ihn bei Gluck findet.

Wie Gluck auch diese Richtung nicht unbeachtet ließ, soll bereits im nächsten Kapitel gezeigt werden und dabei ist dann auch nachzuweisen, wie sie unter dem Einfluß der deutschen Meister sich weiter entwickelte.

Drittes Kapitel.

In Deutschland.

In Deutschland waren alle Bedingungen erfüllt, unter denen die dramatische Musik zu höchster Entfaltung gelangen konnte; daß dies trotzdem nicht früher geschah, verschulden nur äußere hindernde Umstände. Hier hatte die individuelle Empfindung im Volksliede des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts entsprechenden Ausdruck gewonnen und seinem Einfluß unterstellte sich bald die allgemeine Praxis, so daß namentlich hier die Musik früh zum Offenbarungsmittel für das lebendig erregte Innere wurde. Sie diente hier nicht mehr nur als bloßer Schmuck der Rede, sie konnte bereits auch den dramatischen Ausdruck wirksamer unterstützen, als die italienische oder französische Musik. Dennoch gelangte sie erst später dazu, weil man auch in Deutschland sich lange mit der italienischen, sinnlicher wirkenden Weise des Ausdrucks begnügte.

Die mit dem Gottesdienst verbundenen sogenannten „liturgischen Dramen" wurden meist nur einstimmig ausgeführt, selbst lange noch, als man die Mehrstimmigkeit nicht mehr nur

improvisirte, sondern nach bestimmten Regeln kontrapunktirte; dabei schied man schon Solo und Chor, aber nicht auch der Stimmenzahl nach; die Chöre wurden zwar vom „gesammten Haufen", aber im Einklange oder in Oktaven ausgeführt. Die meisten der erhaltenen derartigen Spiele sind uns bis ins 14. Jahrhundert in dieser Weise vorgetragen worden.

Als dann später sich das Volk derselben immer mehr bemächtigte, verloren sie allmählich ihren ernsten Charakter und die Fastnachtsspiele namentlich wurden bald zum Tummelplatz tollster Laune. Der damit drohenden Gefahr der Verwilderung suchten einzelne Männer, wie Albrecht von Eybe, Domherr zu Bamberg, oder Hans Nithart, ein Bürger zu Ulm, u. a. zu steuern, indem sie die alten lateinischen Tragödien in Uebersetzungen einzuführen unternahmen und nach deren Muster neue Stücke dichteten. In den Gelehrtenschulen begann die Pflege der lateinischen Dramen sich immer mehr zu verbreiten und die Aufführungen derselben wurden bald zu stehenden Festlichkeiten. Hierbei fand auch der mehrstimmige Gesang Eingang und sorgfältigere Pflege.

Die Ausführung der Passion wurde bald durchweg dem Chor oder zwei Wechselchören, die auf verschiedenen Emporen der Kirche aufgestellt waren, übergeben. Die bedeutendsten Kontrapunktisten setzten die ganze Passion mehrstimmig nach dem lateinischen Text der Bibel.

Die mit so gutem Erfolg gekrönten Bemühungen der Florentiner Gelehrten und der italienischen Komponisten, den einstimmigen Gesang der dramatischen Darstellung dienstbar zu machen, übten selbstverständlich sehr bald auch ihren Einfluß auf die deutschen Meister und dieser wirkte hier weniger zersetzend wie in Italien, weil in Deutschland die weltliche Weise des Gesanges in der Volksliedmelodie eine festere Grundlage gewonnen hatte.

Zunächst ergriff auch hier die Lust am figurirten Gesange, die Melodie und selbst die Choralmelodie mußten es sich gefallen lassen, daß ihre lang gehaltenen Noten in allerlei krauses Figurenwerk aufgelöst wurden; aber bald machte sich die innerlich geschlossene Melodie die neuen Weisen dienstbar, indem sie den Reiz derselben annahm, ohne ihre innere Festigung darüber zu verlieren. Wenn noch Michael Prätorius (1571 bis 1621) der Choralmelodie selbst nur dadurch glaubte diesen erhöhten Reiz zu verleihen, indem er sie mit allerlei Figurenwerk ausstattete, so verwiesen dies schon seine unmittelbaren Nachfolger auf diesem Gebiet in die Begleitungsstimmen und ließen die Melodie unangetastet; sie erfanden nur die Motive, aus denen sie die Begleitungsstimmen entwickelten, mehr im Sinne der neuen Weise, und die Wirkung des Cantus firmus wurde dadurch nur ganz bedeutend erhöht, ohne daß er selbst dabei zu Schaden kam. Diese Experimente, welche auf allmähliche Lockerung und Verfeinerung des gesammten Tonmaterials hinausgiengen, um dadurch höhern Effekt zu erreichen, führten in Deutschland nicht wie in Italien und Frankreich zur Verflachung und Verwilderung, weil sie durch die Choralmelodie ebenso wie durch die Volksmelodie gezähmt und gezügelt und bald in den Dienst höherer Ideen gestellt wurden. In dem Sinne erscheinen auch die Anfänge der dramatischen Musik in Deutschland höher geartet, wie in den andern Ländern. Für die Schulkomödien, die in Deutschland noch beliebter waren wie in Frankreich und Italien, erlangte die Musik dort schon eine bedeutsamere Stellung als für die in den letzt erwähnten Ländern. Ganz besonders gelangte sie in den sogenannten Interscenia oder Aufzügen zu größerer Selbständigkeit.

Sie wurden, wie es in einem Bericht über eine in Coburg am 14. Juni 1630 veranstaltete derartige Aufführung im Vor-

wort ausgesprochen ist [1]), für die der lateinischen Sprache unkundigen Zuhörer eingefügt:

„weil viel Erbarn Matronen vnd Jungfrawen der vornemen Procerum, Civium vnd Hospitum zu geschweigen, sich darbey gefunden: hat es die Nothdurfft erfordert, neben den Lateinischen zierlichen Orationibus, welche die Studenten des Gymnasij stadlich gestellet, etliche deutsche Interscenia oder Aufzüge beyzufügen vnd damit die Zuhörer zu erlustigen."

Das Drama war in lateinischer Sprache abgefaßt und die Zwischenspiele in deutscher; sie gehörten natürlich nicht eigentlich zur Handlung, aber sie nahmen doch schon in eigener Art Bezug darauf. In dem vorerwähnten geht dem Drama ein Vorspiel voraus, in welchem „hervorkamen drei schöne Nymphen, Pallas, Diana vnd Daphne, eine jede zierlich gekleidet, vnd hatten Aufwärterinnen, von welchen die der Palladi nach giengen, das Buch, die der Dianae zwei Hündlein, vnd die der Daphne ein Körbchen mit Rosen nachtrugen vnd führten. Merkurius war in seinem Habit auch vorhanden, vnd sobald die Musika Instrumentalis sich erhoben, agireten sie der Gestalt, doch nur mit Geberden, daß es auch jemand, ob er wol kein Wort gehöret, doch verstehen könne. Bei Merkurij Person wurde nur eine Stimme gesungen in die liebliche Musika. Wie auch wann der Nymphen nur eine agirete. Wenn aber die gesammbten Nymphen sich erzeigeten, wurde der gantze Chor erstimmet vnd sonderlich das Tripudium mit übernommenen Personen nach Gebühr besetzet, gehöret."

[1]) Relation von dem herrlichen Aktu Oratorio, welcher zu Coburgk den 14. Juni dieses 1630 Jahres im Collegio daselbsten zu Ehren dem Durchlauchtigsten, Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn Johann Casimir Herzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve vnd Berg ꝛc in Habitu zu glorwürdigem Gedächtniß des gewünschten Geburtstags ist gehalten worden. (Siehe: Reißmann, Allgemeine Musikgeschichte II., 172 ff.)

Die hierzu gehörige Musik hat Melchior Frank (1580 bis 1639), seit 1603 Hofkapellmeister in Coburg, komponirt und sie zeigt bereits, wie die freiere Art der Melodieführung Italiens den deutschen Kontrapunkt geschmeidiger zu machen lehrt. Frank war zugleich auch mit dem deutschen Volksliede bekannt und gehörte zu den bedeutendsten Meistern des Kontrapunkts. Dies alles zusammen genommen gibt seiner Musik den erhohten Reiz lebendigsten Ausdruck bei durchaus kunstvoller Gestalt. Der erste Gesang ist ganz in Chorweise gesetzt, aber er wird zu verschiedenen Strophen verwendet, auch verschieden ausgeführt; von Merkur oder einer der Nymphen allein und dann wieder vom Chor. Den Prolog beschließt das vom ganzen Chor gesungene „Tripudium, bei welchem wieder die Nymphen mit dem Merkurio sehr zierlich gedanzet."

Darauf wurde der erste Aktus: „Von dem erlöseten Jerusalem durch den thewren Fürsten Gottfrieden Hertzogen von Bouillon" ausgeführt.

Nach diesem ersten Akt „damit der Auffzug zu dem andern Akte gehörig desto besser gerüstet vnd die Personen umbgekleidet werden, kamen hervor zweeen Morionen, Roll vnd Troll, schimpfiereten vnter einander mit teutschen Reimen vnd erlustigten die Zuhörer." Darauf folgte der „Auffzug von Amazonischen Jungfrauen, welche wider die Männer stritten. Die Jungfrauen hatten sich zierlich gekleidet mit Schildern vnd Säbeln versehen". — Nebst diesen erschienen die Männer in gleicher Anzahl. Diese führten eine Art Pantomime auf mit Gesang und Musik begleitet; ausdrücklich wird dabei angegeben, daß die Königin der Amazonen ebenso wie der Führer der streitenden Männer je von einer Stimme, die Gesammtheit der Amazonen wie der Männer aber vom Chor „in die Instrument gesungen wurden" (d. h. mit Instrumentalbegleitung). Zum eigentlichen Drama gehört das „Traumliedlein", das drei Engel dem Fürsten Gott-

fried von Bouillon singen. Am Schluß des zweiten Akts treten auch wieder wie am Schluß des ersten die Morionen auf: „vnd redeten ein Aulicum zwar mit lateinischen Worten, doch auff eine lächerliche Art an, daß alle Zuhörer sich darbey erlustigten." Als Zwischenspiel zum zweiten und dritten Akt wurde ein Spartanerauftzug agiret, zu welchem Frank wieder eine entsprechende Musik geschrieben hatte. Zum Anfange (des vierten Akts) „zogen auff vier Bawren-Mägdlein vnd sungen ingesambt in die Instrumenten, welchen vier Jünglinge in der Oktave antworteten. Die Mägdlein begaben sich etwas in die Höhe, aber die Jünglinge blieben hunten. Darauff fieng an eine Person nach der andern allein in die Instrumente zu agiren vnd zu singen, bis zuletzt die Mägdlein vnd Jünglinge gegen einander widerumb certirten. Dieses ist nach sehr altem Gebrauch der Thüringer eingestellt worden, bey welchem vordessen das ganze Volk umb den Sommer mit Singen zu stritte, vnd mit leidlichen Stichworten sich vexirete, wie wol es nicht jederzeit ohne Zorn abgelauffen."

Der Chorus puellarum rusticarum singt:

Kombt ihr Gespielen
Wir woll'n uns kühlen
Bei diesem frischen Thaue.
Werdet ihr singen
Wird es erklingen
Fern in dieser Aue.

Darauf singt der Chorus juvenum rusticarum:

Hört ihr Gesellen,
Die Hündlein bellen
Was wollen wir beginnen?
Lasset uns kriegen, lasset uns siegen
Die Zeit zu gewinnen.

Nachdem jeder Chor noch eine Strophe gesungen, lösen sich einzelne los zu einem Wortgefecht, noch derber als das der Amazonen und der Männer:

Puella prima:

Hör' mein Gänßlein, du kaltes Gänßlein
Was macht dich so verwegen?
Was willtu richten, was willtu schlichten
Mit dem kurzen Degen?

Iuvenis primus:

Hör' mein Grätlein, du Hexen Böttlein
Was kümmert dich der Degen?
Wirstu bekennet, wirstu genennet
Wie zeugstu zu Wegen?

Puella secunda:

Hör' mein Peter, ich schrey schon zetter,
Wie ziert dich doch der Krantze?
Den du bekommen, wo nicht genommen
Auff der freyen Schantze.

Iuvenis secundus:

Hör' mein Aenlein, du rußig Pfänlein,
Dein Balg will ich dir blewen.
Kan ich was schweren, kan ich was wehren
Es soll dich gerewen.

Puella tertia:

Hör' mein Cläußlein, du Schellendäußlein,
Was trägstu auff dem Hute?
Du bist ein Hase, hinter dem Grase
Wie ist dir zu Muthe?

Iuvenis tertius:

Hör' meine Kundel, du faule Zundel,
Hälstu mich vor ein Narren?
Wilstu nicht fliehen, mustu bald ziehen
An der Affenkarren.

Puella quarta:

Hör' mein Cöphlein, du tolles Köpfflein
Was thustu hier erwarten?
Du bist ein Igel, wiltu ein Brügel
Auß der Eychen Garten?

Iuvenis quartus:

Hör' mein Babel, auff deiner Gabel,
Wo wilstu mich schmeißen
Schawe die Hände, ich wil behende
Den Kopff dir abreißen.

Nachdem sie noch eine Weile in dieser Weise fortgezankt, gehn die Burschen mit der Strophe ab:

Hört ihr Gesellen, die Mägdlein bellen
Viel ärger als die Hunde,
Lasset vns fliehen, lasset vns ziehen
Ab zu dieser Stunde.

und die Mägdlein höhnen ihnen nach:

Schawt ihr Drossen, ihr Flegelsbossen,
Das steht euch hier zum Bilde,
Nun ist gewonnen, klar an der Sonnen
Hier auff dem Gefilde.
Laßt vns singen, vnd laßt vns springen
Das Lob muß vns doch bleiben!
Lasset die Buben schaben die Ruben
Und den Rüßel reiben.

Auch die Musik zu diesem Zwischenspiel ist von Frank ganz volksthümlich und doch charakteristisch gehalten. Das letzte Zwischenspiel — die Fabel von dem Juden — ist wieder in Chorweise gesetzt, aber Frank bemerkt ausdrücklich, daß „nur die Melodey des Tenores in die Instrumente gesungen worden ist."

Der Schluß des Berichts bringt dann noch die wichtige Mittheilung, daß der Komponist der Aufzüge, der „weltberühmte Musikus Herr Melchior Frank, dem fürstlichen Gymnasio offt vnd viel in der gleichen Aktibus gratificirt vnd frey gewillfahret." Bemerkenswerth bleibt noch, daß der Meister auch die von einer Stimme zu singenden Sätze, wie „die Fabel von dem Juden", in Chorweise setzt, während er in seinen Geistlichen Konzerten den Einzelgesang mit Sorgfalt pflegte.

Die um jene Zeit sich allgemein regenden Bemühungen um Ausbildung der deutschen Poesie wurden auch von entscheidender Bedeutung für die dramatische Musik.

Die erste schlesische Dichterschule gab nicht nur den Anstoß zu einer Erneuerung des Volksliedes als einstimmiges Lied, sondern leitete auch das deutsche Singspiel in eine neue Entwickelungsphase.

Martin Opitz von Boberfeld, der eigentliche Gründer der Schule, rief durch seine Bestrebungen die Nachbildung der antiken Tragödie hervor und schrieb selbst deutsche Fest- und Singspiele. Der vorerwähnte Bericht über die Schulkomödie stellt einen andern Aktus in Aussicht, „in unserer Mutterspracb, aber theils auff Oratorische Art, theils aber auff Poetische Weise wie solche der Hochvortreffliche Heinsius angefangen, vnd der Sinnreiche Opitius fortgesetzet."

Opitz hatte auch „Daphne" (von Ottavio Rinuccini) bearbeitet, nicht nur übersetzt; auf dem Titel des Textbuchs ist ausdrücklich vermerkt: „Auß mehrentheils eigner erfindung geschrieben von Martin Opitzen 1627."

Diese „Pastoral Tragikomödien von der Daphne wurde den 15. April offn Abend mit der Musik von Schütz von den Musikanten musikaliter agiret."

Diese Musik ist leider noch nicht wieder aufgefunden worden, dagegen ist uns ein anderes derartiges Werk erhalten geblieben, das Zeugniß gibt, in wie anderer Weise schon in jener Zeit die deutschen bedeutenden Musiker die Aufgabe der Musik als Hilfsmittel des dramatischen Ausdrucks erfaßten.

Der vierte Theil der

„Gesprächspiele, so bey Teutschliebenden Gesellschaften an- vnd auszuführen. Gefertigt durch meine Mitgenossen der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft. Nürnberg, gedruckt und verlegt bey Wolffgang Endtern. Im Jahre 1644 enthält ein Singspiel: „dergleichen (was die Musik betrifft, ohne welche es ein todtes Werk ist) in Teutschland noch nicht in Druck kommen."

„Das geistlich Waldgedicht" (oder Freudenspiel), „genannt Seelewig. Gesangsweis auf Italianische Art gesetzet „durch Johann Gottlieb Staden."

Nach einer „mit Geigen hinter dem Fürhang" ausgeführten Einleitung, vom Komponisten „An- oder Gleichstimmung (Symphonia) genannt, tritt ein Discant oder Tenor auf, der „als Musik oder Singkunst die Vorrede führet" mit einem siebenstrophigen Liede, dessen Melodie aus der Instrumentaleinleitung hervorgegangen ist.

Der vierte Theil der Gesprächspiele gibt eine ausführliche Darstellung des Inhalts.

Degenwert von Ruhmeck (eine der Personen, welche zu Vbung der Gesprächspiele der Vnterredner vorgestellet werden) sagt unter anderm: „Mich bedünket, daß die aus dem Welschen gedolmetschten Schäfergedichte ihre Anmuthigkeit gantz verlihren und wie zarte Pflanzen, so vom feinsten in ein anderes Erdreich

gesetzt werden, nicht recht anschlagen, wie die verteutschte Aminte, der getreue Schäfer und andere dessen Beyspiele waisen können, und scheinet, daß die poetischen Sachen nicht sollen in ungebundener Rede übertragen werden, maßen ein großer Unterschied zwischen dieser und jener Zierarten und Behandlungen."

Vespasian von Lustgau (ein alter Hofmann) meint dazu: „Weil wir Teutsche nicht so zärtlich, wie jene, ist unsere Sprache geschickter tapfere Heldenthaten herauszustreichen, als weit hergesuchte Liebesschwänke auszukünsteln."

Reymann Discretie („ein gereist und belehrter Student") erklärt dem gegenüber: „Ich will mich doch erkühnen, darzuthun, wie auch solche Schäferreigen unserer Zunge nicht unmöglich fallen, welche daher Waldgedichte genannt werden, weil sie als in Wäldern verhandelt dargestellt und deswegen der Schauplatz mit allerhand Gemälden kostbarlich verändert und ausgezieret werden muß. Etliche nennen diese Art Strafspiele (Satyrica), wann nehmlich allerhand Wald- und Berggeister eingeführet, Spielweis allerley Laster bestrafen. Weil aber diese meine Arbeit nicht von thörichten Liebesfanzen handelt, als habe ich es überschrieben:

Ein Geistliches Waldgedicht.

Und vermeine darinnen vorzustellen, wie der böse Feind den frommen Seelen auf allerley Wegen nachtrachtet und wie selbe hinwiederrumb von dem Gewissen und dem Verstand durch Gottes Wort vom ewigen Unheil abgehalten werden. Dem entsprechend ist der Name „Seelewig" gewahlt, „verstehend die ewige Seele." „Hertzigild" soll den Verstand vorstellen, „Sinnigunda" die Sinnlichkeit und alle drei Nymphen haben zu ihrer Zuchtmeisterin das Gewissen, benamst „Gwissulda". Der Kunstkützel furwitziger Wissenschaft ist eingeführt unter der Person eines Hirten, tragend den Namen: „Künsteling." Der andere Hirt heißt: „Reichmuth." Das Gut macht Muth, sagt man, der wird vielleicht den Reich-

thum mit großem Muth rühmen. Der dritte Hirt oder Schäfer ist genannet „Ehrelob“, weil die Ehre und Würde niemals der Lobsprecher ermangelten. Diese drey Hirten sind angestellet von dem Satyro oder Waldgeist, genannt „Trügewaldt“ die Seelewig betrüglicher Weise zu Fall zu bringen. Folget dann zu Ende einer jeden Handlung (hier so viel als Akt) ein Chor der Hirten, der Nymphen und der Engel.

„Diese Personen alle singen und läßt sich hinter dem Fürhang darzu hören ein Saitenspiel (die Stimmen viel lieblicher zu machen) allermaßen bei den Italienern dergleichen nicht ungewohnet ist.“

Das Singspiel oder Spielsang, wie es Degenwert lieber nennen möchte, besteht aus drei Handlungen (Akten), deren jede wieder in mehrere Aufzüge getheilt ist. Zuerst erscheint Künsteling (Alt), er singt, sein Bild wolgefällig im Fluß betrachtend, eine Art Arie: „Zerfließender Spiegel und silberne Flut“. Im zweiten Aufzuge gesellt sich Trügewaldt (Baß) ihm zu und fordert ihn auf, ihm behilflich zu sein, Seelewig zu betrügen, wozu sich Künsteling sofort bereit erklärt. Der dritte Aufzug bringt dann auch Ehrenlob und Reichmuth auf die Scene, die gleichfalls zu der geplanten Unthat von Trügewaldt gewonnen sind. Im vierten Aufzug werden Seelewig und Sinnigunda Abends am Meeresstrande spazierend eingeführt; zu ihnen gesellen sich im nächsten Aufzuge Hertzegild (Sopran) und Gwissulda (Alt), um Seelewig zu warnen, und besonders Gwissulda bemüht sich Seelewig zu bewegen, den gefährlichen Meeresstrand zu verlassen und heimzukehren. Der sechste Aufzug führt wieder Trügewaldt herbei, der seiner Sehnsucht nach Seelewig Ausdruck gibt; mit einem Chor der Hirten schließt der Akt (oder die Handlung).

Die beiden ersten Aufzüge der zweiten Handlung sind „das Morgenlob“ überschrieben, weil im ersten Aufzug Sinnigunde und Seelewig und im nächsten auch die drei Hirten die Natur am frühen Morgen preisen. Der dritte, vierte und fünfte Auf-

zug erhalten den Gesammttitel „Seelengefahr", weil nunmehr Sinnigunde, Künsteling, Ehrelob und Reichmuth versuchen, Seelewig durch Geschenke zu bethören; im vierten Aufzuge geloben sich Gwissulda und Hertzigild, Seelewig zu retten, und als dann im nächsten Aufzuge Sinnigunde ihre Verführungskunst wieder versucht, beginnen im sechsten die Mahnungen Gwissuldas und der Hertzigild. Seelewig vermag ihnen nicht ohne weiteres Gehör zu leihen, weil „es schwer fället, zu lassen, was man von langer Zeit geliebet ohne Maaßen", sie entläuft und will unter den Bäumen schlafen; ein heftiges Unwetter erschreckt sie und weckt auch die Reue in ihr. Ein Chor der Nymphen beschließt diese zweite Handlung.

Der erste Aufzug des nächsten Akts zeigt wieder Trügewaldt mit seinen verschworenen drei Hirten, den Plan berathend, Seelewig zu bethören; diese singt im nächsten Aufzug ein schwärmerisches Lied und im nächsten macht dann auch Sinnigunde ihren Einfluß geltend, und als dann Trügewald als Echo erscheint und im nächsten auch die Hirten, wird es diesen nicht schwer, Seelewig zu einem Spiel, das sie „blinde Liebe" nennen, zu bewegen. Sie läßt sich die Augen verbinden, und als sie einen Hirten zu haschen versucht, stellt sich ihr Trügewaldt entgegen um sich fangen zu lassen, aber Hertzigild und Gwissulda eilen herbei, reißen ihr die Binde von den Augen und verjagen Trügewaldt und die Hirten. Diese Aufzüge heißen „die kurze Reue." Gwissulda und Hertzigild halten aber Seelewig noch eine ernste Strafpredigt, so daß diese zu einem inbrünstigen Gebet auf die Knie sinkt; ein Chor der Engel beschließt das Ganze.

Stadens Musik schlägt bereits die Richtung ein, in welcher der Organismus der deutschen Oper gefunden werden sollte. Bei ihm macht sich schon ganz entschieden das Bestreben geltend, nicht nur eine dem Ohr angenehme, sondern auch dramatisch charakteristische Musik zu erfinden. Das zeigt gleich die sorgfältig

erwogene Wahl der Stimmen. Bei den Italienern entwickelte sich bald eine so freie Praxis in Bezug hierauf, daß sie Männerrollen mit Sopranen besetzten. Staden wählt die Stimmgattung durchaus dem Charakter entsprechend und diesen sucht er schon mit seinen musikalischen Mitteln herauszubilden. Das zeigt sich namentlich an Seelewig und Sinnigunde; jene singt im Wechselgesang des vierten Aufzugs der ersten Handlung in C moll und diese in E dur und der mehr sentimentale Zug in Seelewigs Charakter wird ebenso sinnig dadurch bezeichnet, wie der mehr sinnliche der verführerischen Sinnigunda. Auch die schwierigere Charakterzeichnung der Gwissulda und der Hertzigild wird von Staden versucht und nicht verfehlt. Hier weiß er namentlich die verschiedenen Klangregister des Sopran und Alt wirksam zu verwenden und indem er zugleich die Partie der Hertzigilde reicher melodisch ausstattet und die der Gwissulda mehr deklamirt, gewinnt jene den Charakter der liebenden Fürsorge und diese den der matronenhaften Zurechtweisung. Das gleiche Bestreben macht sich auch in der Zeichnung der Männerrollen geltend; weniger bei Ehrelob und Reichimuth, aber desto entschiedener bei dem verschmitzten, ränkevollen Künsteling gegenüber dem grobsinnlichen, nur materiell empfindenden und täppisch zufahrenden Trügewaldt. Dabei ist zu erkennen, daß Staden weiß, wie diese Charakteristik nicht durch die Illustration der einzelnen Züge, sondern nur durch deren einheitliche Zusammenfassung zu erreichen ist, und er ringt deßhalb überall nach fester Formengestaltung. Er geht dabei vom Liede aus, aber er sucht dies zugleich entsprechend zu erweitern. Dabei wendet er häufig den Taktwechsel an, so daß er eine Verszeile zwei- und die nächste dreitheilig rhythmisirt und diesen Wechsel mitunter fortlaufend beibehält. Auch zu ganz eigenthümlich widerwilliger Darstellung des geraden Zeitmaßes wird er veranlaßt, um z. B. die vollständige Auflösung Seelewigs in Schmerz und Angst darzustellen, in der

Arie „Düstere Wolken, starkbrausende Winde"; die Arie der Sinnigunde: „Die schwanke Nachtigall so flügelschnell sich schwingt" wird mit dem bunten Schmuck der Koloraturen ausgestattet, um den Flügelschlag, das Schmettern und Jubiliren der Nachtigall nachzuahmen.

Es ist nicht bekannt geworden, wo das Singspiel aufgeführt wurde, doch darf man wol annehmen, daß es nicht unbeachtet blieb von den mancherlei Bühnen jener Zeit.

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts hatte der Landgraf Moritz von Hessen-Kassel schon englische Komödianten in seinem Dienste und 1605 baute er ein Theater in Form eines Cirkus, das er seinem Sohn zu Ehren Ottonium nannte. Auch Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, der selbst mehrere Komödien dichtete, hatte 1605 eine eigenstehende Truppe.

Vereinzelte Vorstellungen fanden ebenso in Städten wie an Höfen statt, so daß das Interesse für derartige Vergnügungen nicht nur erhalten blieb, sondern immer lebhafter angeregt wurde. Durch die errichteten stehenden Bühnen gewannen alle die bisher charakterisirten Bestrebungen eine mehr planmäßige Entwickelung.

Besonders bedeutsam wurde in dieser Richtung die Hamburger Bühne, zu deren Begründung sich der nachmalige Rathsherr, Juris utriusque Licentiatus Gerhard Schott, der Licentiat Lütjens und der Organist an der Katharinenkirche Adam Reinkens 1678 verbanden. In dem an dem Gänsemarkt an der Alsterseite errichteten Theater begannen die Opernvorstellungen mit einem Singspiel: „Adam und Eva" oder „der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch", zu welchem ebenso wie zu „Orontes" oder „der verlorene und wiedergefundene königliche Prinz aus Candia" Johann Theile, ein gründlich gebildeter Musiker, der auch den Unterricht von Heinrich Schütz, dem bedeutendsten Meister seiner Zeit, genossen hatte, die Musik schrieb.

Schütz' Musik zu „Daphne" ist, wie erwähnt, noch nicht aufgefunden worden, aber aus der großen Reihe der andern hinterlassenen Werke des Meisters, namentlich seinen „Geistlichen Konzerten", ersehen wir, daß er nicht nur ein Meister des Kontrapunkts war, sondern auch Rezitativ und Arie schon energischer schied als seine Vorgänger. In dieser Beziehung dürfte er namentlich auf Theile Einfluß gehabt haben. Auch dessen oben erwähnten Werke sind uns nicht erhalten geblieben. Die Einrichtung der Textbücher aber läßt errathen, daß bei ihm die Musik höheren Antheil nahm als bei Staden. Es wechseln Rezitative und strophisch gegliederte Arien, Duette und Chöre.

Die größere Anzahl der Opern, welche bis zum Ausgang des Jahrhunderts auf der Hamburger Bühne zur Aufführung gelangten, wurden von zwei Dilletanten, den Doktoren der Medizin Franke und Förtsch in Musik gesetzt. Es ist davon nichts erhalten geblieben, aber man darf annehmen, daß sie nur dem Tagesbedürfniß genügten.

1693 übernahm Sigismund Kußer (auch Coußer 1657—1727) die Kapellmeisterstelle an der Hamburger Bühne und er war namentlich für Einführung des durch Lully begründeten französischen Opernstils thätig. Daneben vernachlässigte er auch die italienische Oper nicht und namentlich mit der gewissenhaften Einstudirung der Opern von Steffani förderte er die technische Ausbildung der Sänger und Instrumentalisten. Von seinen eigenen Opern brachte er in Hamburg „Erindo" (1693), „Porus" (1694), „Scipio Afrikanus" (1695) und „Jason" (1691) zur Aufführung, die indessen wenig bedeutend gewesen zu sein scheinen. Die Arien seiner in Nürnberg 1700 gedruckten „Heliconische Maienluft" sind sehr dürftig und wenig werthvoll.

Erst sein Nachfolger Reinhard Keiser (1673—1739)

gab der Hamburger Bühne höhere Bedeutung und damit zugleich der Entwicklung der deutschen Oper eine ganz neue Richtung. Er war wahrscheinlich schon in seiner Jugend in Weißenfels mit den Opern von Joh. A. Krieger bekannt geworden, der ebenso vertraut mit italienischem Gesange wie mit dem deutschen Liede, in seiner Musik beide zu verschmelzen suchte. Keiser schloß sich dieser neuen Weise energisch an. Bereits 1692 wurde sein Oper „Ismene" in Wolfenbüttel mit großem Beifall aufgeführt; eine zweite, wie jene in deutscher Sprache komponirte: „Basilius", brachte er 1694 auch in Hamburg zur Aufführung und seit 1696 widmete er seine Thätigkeit ausschließlich dieser Bühne. 1703 übernahm er mit dem Gelehrten Drüsike die Pacht und Direktion der Oper, allein beider Verschwendung führte 1707 den Bankerott des Unternehmens herbei, sie mußten flüchten und erst in den nächsten Jahren gelang es Keiser wieder das Theater zu übernehmen.

In den Jahren 1709—10 brachte er acht neue Opern auf die Bühne und bis zum Jahre 1717 hielt er das ganze Unternehmen, dann konnte es, dem immer mehr wachsenden Enthusiasmus, welchen die italienische Oper allenthalben erweckte, gegenüber, sich nicht mehr halten. Keiser gieng nach Kopenhagen, später übernahm er das Kantorat am Dom in Hamburg und blieb in dieser Stellung bis an seinen Tod.

Bemerkenswerth ist Keiser schon deßhalb, daß er für seine Opern vorwiegend deutsche Texte wählte; dabei war er auch redlich bemüht, so weit ihm das möglich, nicht nur Musik dazu zu machen, sondern diese zugleich so zu fassen, daß sie als nähere Erläuterung des Textes dient.

Schon Keisers Cantaten unterscheiden sich in dieser Richtung vortheilhaft von allen derartigen Arbeiten der Italiener. Die unter dem Titel „Gemütsergötzung, bestehend in einigen Sing-Gedichten mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten. Hamburg, gedruckt und verlegt bei Nikolaus Spie-

ringk 1698", veröffentlichten Cantaten sind durchweg dem Text entsprechend charakteristisch gehalten.

Das gilt auch meist von seinen Opern. Die oft feine Deklamation gibt seinen Rezitativen zunächst höheren Werth, wenn auch der überaus prosaische und langweilige Text es äußerst selten zu einem bedeutsameren Aufschwung kommen läßt.

Die Librettodichter der Hamburger Bühne — Christian Heinrich Postel — Balthasar Feind — Hunold — U. v. König — Bressand u. a. wählten volksthümliche Formen des Singspiels, allein in der saft- und kraftlosen Weise jener Zeit, die sich nicht nur in Plattheit verlor, sondern in offenbare Rohheit ausartete. Die Rezitative waren oft so lang, daß sie gar nicht vollständig mit Musik begleitet, sondern theilweis einfach rezitirt oder auch weggelassen wurden. Daher hatte der Musiker ihnen gegenüber eine schwierige Stellung. Keiser wußte ihnen nur dadurch erhöhtes Interesse zu geben, daß er jede Gelegenheit ergriff, die einigermaßen bedeutsamen Stellen im Text durch eine gewichtigere Harmonie oder einen bedeutsameren Intervallenschritt auszuzeichnen.

Die Arien sind von den Dichtern oft mit solcher Sorglosigkeit behandelt, daß sie einfach italienische Arien ihren deutschen Opern einverleibten.

Hier schloß sich Keiser an Steffani an, allein in dem Bestreben, auch dem Textausdruck näher zu treten, gibt er seinen Arien höhere dramatische Bedeutung. Das gesungene Deutsch wirkt charakteristischer als Italienisch und Keiser weiß damit manchen Effekt zu erreichen. Er erhebt sich dabei nicht hoch über Lullys konventionelle Art der Charakterzeichnung, aber sie ist doch immer vorhanden und meist in erhöhterem Grade als bei jenem. Daß er sich ebenso wenig wie Lully oder die Italiener angelegen sein ließ, uns die griechische Welt, der er seine Stoffe entnimmt, — vorzuzaubern, darf nicht befremden. Wie bei Lully erscheinen

auch bei ihm die Helden und Figuren seiner Opern: „Adamis“ (1697), „Janus“ (1698), „Pomona“ (1702), „Claudius“ (1703), „Oktavia“ (1705), „Majagniello furioso“ (1706), „Desiderium“ (1709), „Orpheus“ (1710), „Croesus“ (1710), „Diana“ (1712), „Tamyris“ (1717), „Trajanus“ (1717), „Ulysses“ (1722), „Circe“ (1734) ganz im Lichte seiner Zeit, aber sie haben an sich und innerhalb der Handlung schärfere Umrisse als bei jenen. Auch er kultivirt wie die Italiener die Da Capo Arie aber er entwickelt sie aus dem Liede in der Weise, wie es früher gezeigt wurde, und gibt ihr damit höhere dramatische Wahrheit, wenn auch in beschränktem Sinne. Er erweitert die Liedform dadurch, daß er die einfachen Phrasen thematisch verarbeitet oder auch nur aneinander reiht und rhythmisch und harmonisch verbindet, dabei wendet er der rhythmischen Ausführung größere Sorgfalt zu als der harmonischen. Jedenfalls aber hatte Keiser den Weg betreten, auf welchem die deutsche Oper zur naturgemäßen Entwicklung kommen mußte, als sich ihr die rechten Meister zuwandten, Gluck und Mozart.

Von seinen unmittelbaren Nachfolgern und Mitarbeitern ist nur Händel zu erwähnen, der in seinen ersten Opern mit Erfolg diesen Weg betrat und dann, wie gezeigt wurde, sich ganz der italienischen Oper zuwandte.

Mattheson und Telemann haben nur dazu beigetragen daß die Bestrebungen der deutschen Oper noch im Fluß blieben, nicht jetzt schon durch die italienische auf das geringste Maß zurückgedrängt wurden.

Das Interesse für die deutsche Oper erlahmte auch in Hamburg nur zu bald; man versuchte es mit der komischen Oper und schon 1710 wurde Keisers komisches Singspiel „Le bon vivant“ oder „die Leipziger Messe“ aufgeführt und seine Begabung hätte ihn gewiß hier zu noch bedeutsameren Resultaten

geführt, wenn die ganze Gattung nicht zu bald vergröbert wurde. 1725 brachte man: „Der Hamburger Jahrmarkt“ oder „Der glückliche Betrug“ von Prätorius mit Musik von Keiser auf die Bühne und noch in demselben Jahre „Die Hamburger Schlachtzeit“, die aber nach der ersten Aufführung verboten wurde. Von jetzt an beschränkte man sich auf französische und italienische Opern und die aus verschiedenen Opern zusammengestellten „Pasticcio“. Die 1735 aufgeführte Oper „Circe“ war halb französisch und halb holländisch und aus verschiedenen spanischen, französischen und holländischen Schriftstellern zusammengetragen. Prätorius stellte den Text her, Keiser schrieb die Rezitative und die 26 Arien waren den Opern von Leonardo Vinci — Geminiani — Giacometti und Hasse entlehnt. Auch damit vermochte sich die Oper in Hamburg nicht länger zu halten; 1738 bezog die Neuberin mit ihrer Truppe das Haus und in den vierziger Jahren war die deutsche Oper in Hamburg vollständig begraben. Wol wurden auch in andern Städten Versuche angestellt, die deutsche Oper wieder zu beleben, aber nur in Leipzig waren sie von Erfolg, indem sie dort als deutsches Singspiel wieder emporblühte, was bereits früher gezeigt wurde.

Der nächste bedeutendere Versuch, eine deutsche Oper zu gründen, wurde erst wieder in Mannheim gemacht durch den Kurfürsten Carl Theodor (geboren 1724). Die von ihm gegründete Opernbühne wurde 1777 am 5. Januar mit Günther von Schwarzburg — von Holzbauer komponirt, eröffnet und hatte bedeutenden Erfolg. Mehr noch die Oper Alceste von Anton Schweitzer (geboren 1737), zu der Wieland den Text geschrieben hatte und die ebenfalls in Mannheim aufgeführt wurde.

Der Mangel an guten deutschen Opern namentlich scheint auch dies Unternehmen zu Fall gebracht zu haben, gewiß wol weniger die Uebersiedelung des Kurfürsten nach München.

Auch die in Wien von Kaiser Joseph 1778 eröffnete deutsche Oper vermochte sich aus demselben Grunde nicht zu halten: bereits 1783 wurde sie wieder geschlossen. 1785 öffnete sie aufs neue ihre Thore, um sie aber 1789 wieder zu schließen. Auch die Opern von Georg Benda (1732 geb.): „Der Dorfjahrmarkt" (1776) „Walder" (1777) und „Romeo und Julia", welche er für das neue Hoftheater in Gotha schrieb, vermochten nicht der italienischen Oper gegenüber sich länger in der Gunst des Publikums zu behaupten.

Um dieser gegenüber siegreich zu bleiben, durfte sie nicht in der Wirkung unter den Stil der italienischen Oper hinabsinken, wie das bei diesen Werken von Holzbauer und Benda thatsächlich der Fall ist. Sie hatten sich in Italien wol mit dem italienischen Stil bekannt, aber nicht so vertraut gemacht, daß sie ihn mit dem ihnen geläufigeren französischen und deutschen zu verschmelzen vermochten. Der charakteristische, große und brillante Opernstil, der selbst unterrichteten Meistern imponirte, ist bei den erwähnten deutschen Meistern nicht zu finden, an seine Stelle ist nur eine gewisse ehrenfeste, praktisch verständige Formvertigkeit getreten, mit welcher man dramatische Aufgaben nur ganz äußerlich zu lösen im Stande ist.

Das nächste Kapitel wird zeigen, daß es nur den hochbegnadigten Meistern gelang, diesen neuen Stil zu finden, der, obwol deutsch in seinem innersten Nerv, doch universelle Bedeutung gewann und welcher der deutschen Oper nicht nur in Deutschland erst die Herrschaft sicherte, sondern dann zugleich auch einflußreich auf die Entwickelung der italienischen und französischen Opern wurde.

Viertes Kapitel.

Die Oper in ihrer Vollendung.

Für die Entwickelung der italienischen Oper wurde die besondere Weise, in welcher die Dichter die Texte ausführten, von entscheidender Bedeutung. Länger als ein halbes Jahrhundert war diese durch Pietro Antonio Domenico Bonaventura Metastasio (1698—1782) bestimmt worden, der bekanntlich auch eine Reihe von Texten zu Glucks italienischen Opern schrieb.

Seine Dichtungsweise wird dadurch ziemlich treu bezeichnet, daß sie es möglich machte, nicht nur einzelne Arien oder ganze Scenen der einen Oper nach andern zu übertragen, sondern aus einzelnen Scenen, verschiedenen seiner Textbücher wörtlich entlehnt, einen neuen Operntext „L'Innocenza giustificata" zusammenzustellen. Damit ist hinlänglich dargethan, wie oberflächlich der Dichter seine Stoffe erfaßte, wie leicht er Charaktere und Situationen behandelte. Die Arien, welche in „Attilio Regolo" oder in „Ezio" oder in „Il Natal di Giove" ihren Platz fanden, konnten nur dann auch in „L'Innocenza giustificata" verwendet werden, wenn sie nur in allgemeinster Weise,

ohne spezifischen Inhalt und ohne wesentliche Bedeutung für die eigentliche dramatische Entwickelung gehalten waren. Damit ist die Dichtung Metastasios vollständig charakterisirt. Mit Recht rühmen seine Zeitgenossen von ihm, daß keiner besser wie er die italienische Sprache nach der Natur der Musik zu formen wußte; daß er den Perioden im Rezitativ den nöthigen Schwung gab, Wörter weg warf, welche zu lang sind, oder einen zu unbequemen, anhaltenden Ton haben, um zum Gesange geschickt zu sein; daß er sich der Abkürzungen und solcher Wörter bedient, die mit dem accentuirten Vokale endigen, wie „ardi" — „priegò" „carà", was zum Fließenden des Ausdruckes sehr viel beiträgt; daß er, um den Perioden die Mannigfaltigkeit zu geben, die sich mit dem Wohlklang und mit der bequemen Zeit zum Athemholen des Singens verbinden läßt, sieben- und elfsilbige Verse unter einander mischte, und dergleichen mehr; allein mit diesen sprachlichen Feinheiten und der Glätte in der Ausführung war er nicht vermögend, seine Stoffe anders zu bearbeiten, als daß er sie in einzelne, ganz allgemein gehaltene lyrische Ergüsse auflöste, die nur lose mit den dramatischen Ereignissen zusammenhängen. Daher tragen seine Operntexte alle ziemlich dasselbe Gepräge und man konnte die einzelnen Scenen verwechseln und in anderer Weise verwenden. Eine solche Dichtung konnte selbstverständlich auch den Komponisten nicht tiefer anregen, und so ist es ganz erklärlich, daß die italienische Oper allmählich zur bloßen Schablone wurde, und daß selbst der Genius eines Gluck sich dadurch beengt und gehemmt fühlte. Diese ziemlich ununterbrochene Folge von Arien konnte keine tiefere dramatische Aufgabe stellen oder erfüllen, und wie der Dichter, verfuhr auch der Komponist, beide begnügten sich damit, ziemlich oberflächlich die Stimmung auszudrücken.

Für Gluck mußte dies Verhältniß endlich zur lästigen hemmenden Schranke werden und so war er erfreut, als er in dem

K. K. Rath Raniero von Calsabigi den Dichter fand, der ihm einen entsprechenden Operntext schrieb.

Die Bearbeitung des „Orpheus", welche Calsabigi zunächst ausführte, gehört zwar im allgemeinen noch dem Anschauungskreise der alten italienischen Oper an, aber dennoch bezeichnet sie bereits einen bedeutenden Fortschritt. Eine im wahren Sinne dramatische Entwickelung der Handlung ist auch hier noch nicht erreicht, die Oper setzt sich ebenfalls noch aus einzelnen lyrischen Partien zusammen, aber die knappe Sorgfalt, mit welcher jede einzelne aus der Situation heraus entwickelt wird, und mit der sie alle dann unter sich in Verbindung gesetzt werden, stellt eine Art dramatischen Verlauf her, der unser stetes Interesse rege erhält, wenn er auch unser Inneres nicht gerade stark in Mitleidenschaft zieht.

Die Rezitative, welche Metastasio meist lang ausspinnt, sind bei Calsabigi auf ein geringeres Maß beschränkt und auch die Arien werden dem entsprechend knapper gehalten und knüpfen immer unmittelbar an die Situation an.

Damit hatte der Dichter bereits den weitschweifigen Mechanismus der Oper zusammengerückt, ihn auf den präziser wirkenden Organismus reduzirt.

Eine Neuerung aber, welche ihm selber Sorge machte, hatte er mit der starken Betheiligung, zu welcher er den Chor heranzog, gewagt. Es wird erzählt, daß der Dichter sich deßhalb veranlaßt fühlte, Metastasio zu bitten, sich nicht gegen das Werk zu erklären, weil es sonst seine Aufführung schwerlich überleben würde; und Metastasio hatte gern sich dazu bereit erklärt, obwol er diese neue Form der Oper nicht billigte; er nahm an, daß sie sich ohnedies nicht würde halten können.

„Orfeo ed Euridice" wurde am 5. Oktober 1762 in Wien im Theater nächst der Hofburg in Gegenwart des k. k. Hofes aufgeführt und mit dem größten Beifall aufgenommen.

Der Stoff der Oper ist hinlänglich bekannt, seit den ersten Anfängen der dramatisch-musikalischen Darstellungen wurde er von Dichtern und Komponisten mit besonderer Vorliebe behandelt.

Orpheus — der mythische Sänger der Vorzeit — hat seine Gattin Euridice durch den Tod verloren. Die erste Scene der Calsabigischen Bearbeitung zeigt Orpheus am Grabe derselben, das von Hirten, Nymphen und Dienern seines Gefolges mit Blumen und mit Zweigen der Myrte geschmückt wird, während sie der Trauer um die Entschlafene in feierlichen Gesängen Ausdruck geben, an denen sich Orpheus nur mit dem Rufe „Euridice" betheiligt. Dann bittet er sie, ihn seinem Schmerz allein zu überlassen, „in der unseligen Gesellschaft seines Elendes." Stumm beendet der Chor unter den Klängen des Orchesters sein Todtenopfer (Pantomime) und verläßt dann die Scene. Orpheus läßt nunmehr seinen Klagen freien Lauf, die Arie: „So klag' ich ihren Tod" gehört mit den einleitenden und unterbrechenden Rezitativen zu den innigsten Klagegesängen der ganzen Gattung. In der melodischen süßen Weise der italienischen Oper ausgeführt, charakterisirt sie in der knappen Fassung und in ihrer milden Trauer recht wol die Stimmung des göttlichen Sängers und ihre unveränderte Wiederholung gewinnt immer neuen Reiz durch die charakteristischen Rezitative, die dazwischen geschoben sind. Immer heftiger fordert Orpheus die Gattin von den Göttern zurück und beschließt endlich hinabzusteigen zur Unterwelt, um ihr die theure Beute zu entreißen. Da erscheint Amor und bringt ihm die tröstende Kunde, daß Jupiter selbst mit seinem Leide Erbarmen habe und ihm gestatte, hinabzusteigen zu Lethes tragen Wellen, damit er mit seinem Gesange sich den Eintritt erzwinge; alsdann soll ihm gewehrt sein, die Gattin nach der Oberwelt mit zu nehmen, doch dürfe er dem Orkus entsteigend sie nicht ansehen, sonst ist sie ihm auf ewig verloren; auch war ihm verboten, Euridice mit der

harten Bedingung bekannt zu machen. Wie schwer es ihm auch dünkte, dies zu erfüllen, so fügte er sich doch im Vertrauen auf den Schutz der Götter.

Der zweite Akt führt uns in die Unterwelt mit all' ihren Schrecken und Ungeheuern; Furien und Gespenster tanzen ihren Reigen, bis dieser durch den Eintritt des göttlichen Sängers unterbrochen wird. In erschütternden Gesängen tritt der Chor der Furien dem kühnen Eindringling entgegen und es entspinnt sich zwischen diesem und dem Chor ein hochdramatischer Kampf, der in dieser Weise vollständig neu erscheinen mußte. Der erste Chor „Wer ist der Sterbliche?" im düstern Unisono der Singstimmen, begleitet von den reich harmonisch geführten Instrumenten, gibt ein anschauliches Bild von dem schrecklichen Ort und seinen noch furchtbarern Bewohnern. Der anschließende Tanz und die nunmehr auch gesanglich reicher harmonische Wiederholung erweitert die Stimmung ganz bedeutsam. Ebenso treu der Situation entsprechend sind die nachfolgenden Chöre und ist vor allem der Gesang des flehenden Gatten gehalten. In den rührendsten Melodien bittet er die Furien und Geister „Ach erbarmt euch meiner", aber sie haben anfangs nur ein erschütterndes „Nein", bis er sie endlich durch seinen immer leidenschaftlicher und dringender werdenden Gesang erweicht, daß sie ihm nicht länger den Eintritt in das Elysium weigern.

Durch einen prachtvollen Instrumentalsatz hat Gluck den Eintritt des Orpheus in das Elysium charakterisirt. Er legte der Scene die Arie „Le povero il rusello" aus „Ezio" zu Grunde, an ihren Hauptzügen treu festhaltend; aber er vertieft und erweitert sie, den veränderten Verhältnissen entsprechend. Diese ganze Scene bietet eins der unvergänglichsten Meisterwerke genialer Tonmalerei. Wie dekorativ breitet sich auch instrumental das Paradies in entzückender Pracht vor dem göttlichen Sänger aus, aber ohne Euridice gilt ihm auch dies nichts, er klagt nur

„Ach ich habe sie verloren", und als sich ihm der Chor der seligen Geister naht, bittet er nur „O selige beglückte Schatten, gebt sie, um die ich klage, mir zurück". Sie laden ihn ein, ins Reich der Schatten zu treten, und nachdem er nochmals seiner Ungeduld in leidenschaftlichen Worten Ausdruck gegeben, wird ihm Euridice durch einen Chor sel'ger Frauen zugeführt; unter Wiederholung des letzten Chors und Tanzes schließt der Akt.

Der dritte Akt zeigt uns Orpheus und Euridice auf dem Wege nach der Oberwelt und allzubald erfolgte, was er fürchtete: da er, der Forderung Jupiters entsprechend, Euridice nicht anzusehen, folgt, erwachen in ihr Zweifel an seiner Liebe, denen sie in einer leidenschaftlichen Arie Ausdruck gibt und schließlich mit solcher Heftigkeit, daß Orpheus nicht widerstehen kann und sich nach ihr umsieht, worauf sie sofort todt zu Boden sinkt. Seine Versuche, sie wieder ins Leben zurück zu rufen, bleiben erfolglos und so will er sich selbst todten; aber Amor erscheint, entreißt ihm den Dolch, mit dem er sein Herz durchbohren will, und gibt ihm die wieder zum Leben erwachende Gattin zurück. Die Scene verwandelt sich darauf in einen prachtigen, dem Amor geweihten Tempel und eine Schar von Hirten und Hirtinnen strömt herbei, um die Wiederkehr der Gatten zu feiern, und in den die Liebe besingenden Schlußchor stimmen auch Amor, Euridice und Orpheus mit ein.

Der Schluß ist nach dem Mythos ein anderer: Orpheus, um sich zu überzeugen, daß auch seine Gattin und nicht ein anderer Schatten ihm folgt, wendet sich dem Gebot entgegen um und versetzt damit die Gattin unwiderruflich in das Reich des Todes zurück.

Schon die äußere Einrichtung erweist, daß Gluck hier noch auf dem Boden der alten italienischen Oper steht: die Partie des Orpheus ist ursprünglich der Altstimme zugewiesen und da außer Euridice und Amor (beide natürlich Sopran) keine andere

Person selbständig auftritt, so fehlen Männerstimmen unter den Solisten ganz, was bei der italienischen älteren Oper nicht selten der Fall ist. Auch mehrere Arien zeigen noch den Zuschnitt der alten Form, wie die Arie der Euridice: „Welch grausame Wandlung“ und selbst die des Orpheus: „Ach ich habe sie verloren“; am meisten aber die Schlußscene, die deßhalb auch den erbittertsten Angriffen ausgesetzt war.

Allein auch diese Sätze sind immer schon knapper und vor allem inhaltreicher, als die der meisten bisher erwähnten Italiener. Vor allem ist es die Behandlung des Rezitativs und der Orchesterbegleitung wie der Chöre, welche diese Oper auszeichnet und mit der Gluck den Weg bestimmt betritt, auf welchem die italienische Oper erst zur wirklich dramatischen Form werden konnte.

Wie anders der Meister jetzt seine Aufgabe in Bezug hierauf erfaßte, das beweist vor allem auch die Ouverture, die schon zu einer Art Orchesterprolog wird. Die Motive haben zwar noch den etwas spielenden Charakter der Sammartinischen Schule, aus der er hervorgegangen ist, aber sie werden doch weit gewichtiger verarbeitet als bisher. Gluck gibt die Form der alten italienischen Ouverture (Symphonie) auf und adoptirt die Form des sogenannten Sonatensatzes. Dem beweglichen ersten Theil stellt er einen zweiten fester konstruirten gegenüber und dabei nimmt er bereits entschieden auf Vorgänge der Handlung Bezug, ganz gewiß sollen die bedeutsamen Intervallenschritte des zweiten Theils der Ouverture die Katastrophe in der Unterwelt andeuten.

Außer einer komischen Operette: „La rencontre imprévue“, die in deutscher Uebersetzung unter dem Titel „Die unvermuthete Zusammenkunft“ oder „der Pilgrim von Mekka“ weitere Verbreitung fand, schrieb Gluck nach dem noch zwei italienische Opern nach Dichtungen von Metastasio, „Il Parnasso confuso“ und „La Corona.“

Erst mit „Alceste“ erhielt er wieder von Calsabigi einen Stoff bearbeitet, mit welchem die angestrebte Reform noch glänzender in die Erscheinung treten konnte.

Der dem Euripides entlehnte Stoff ist von Calsabigi etwas abweichend behandelt worden. Nach dem alten Dichter ist Admet, König zu Pherä, schwer erkrankt und fühlt seine Todesstunde herannahen, aber Apollo, der nach seiner Verbannung aus dem Olymp bei ihm Aufnahme gefunden hatte, erwirkt ihm die Gnade, daß er vom Tode befreit sein solle, wenn ein andrer für ihn übernehme zu sterben. Admets bejahrte Eltern weigern sich für den Sohn zu sterben und so tritt die Gattin Alceste, die Tochter des Pelias, für ihn ein und geht für den Gatten in den Tod. Herakles ringt sie dem Hades wieder ab und führt sie dem Gatten zurück. An Stelle des Herakles setzte Calsabigi den herrlichen Gott Apollon.

Der an und für sich schon tief ergreifende und hochbedeutsame Stoff wurde von Calsabigi so bearbeitet, daß die Gefühlsmomente in plastischen Bildern hervortreten, wodurch die Mitwirkung der Musik in großer Ausführlichkeit bedingt ist. Im ersten Akt kommt gleich der Chor zu großer dramatischer Wirkung. Vor dem Hause des sterbenskranken Königs zu Pherä ist das Volk versammelt, um Bericht über seinen Zustand zu erhalten. Ein Trompetensignal zeigt das Erscheinen des Herolds an, welcher die Trauerkunde bringt, daß keine Hoffnung vorhanden ist, das Leben des geliebten Regenten zu retten. Lauter erschallen darauf die Klagen des Volkes und nach dem Gebrauche der Zeit gibt es auch in einer Pantomime seinen Gefühlen weiteren Ausdruck. Von Evander, dem Vertrauten des Königs aufgefordert, entschließt sich das Volk zum Tempel zu gehen und das Orakel zu befragen. Ehe es noch diesen Entschluß ausführt, öffnen sich die Thore des Palastes und Alceste erscheint mit ihren Kindern, bei deren Anblick das Volk in einem Doppelchor seinen gemischten

Gefühlen Ausdruck verleiht. Die Königin wiederholt die Aufforderung Evanders, und so vereinigt sich der ganze Haufe in dem Rufe: „zum Tempel", und unter heftigen Klagen bewegt er sich dorthin. Darauf verwandelt sich die Scene in den Tempel Apollons: unter den Klängen eines naiv lieblichen Priestermarsches tritt der Oberpriester, umgeben von den Priestern, in feierlichem Aufzuge ein, und nachdem der ganze Zug den Altar mit dem Bilde des Gottes ehrfurchtsvoll umkreist hat, stimmen die Priester ihren ernsten Wechselgesang an, in welchem sie den Gott um Rettung für den König flehen. Da erscheint auch Alceste mit ihren Kindern, begleitet von ihrem Gefolge und dem nachdringenden Volk, und auf ihr inniges Gebet verkündet ihr der Oberpriester, daß der Gott sich ihrem Flehen gnädig erweise, der Lichtstreif um das Gottesbild, wie das Erzittern des Altars verkünden seine Nähe. Diese Scene namentlich ist musikalisch außerordentlich wirksam ausgestattet. Hörner, Posaunen und Fagotte begleiten mit weithinschallenden Akkorden den kurzen Spruch des Oberpriesters; dann nimmt ihn auch der Chor in machtvoller Steigerung auf und beide führen ihn dann in dieser Weise weiter, bis Alceste erscheint und ihr heißes Gebet mit dem des Priesters vereint. Das nun folgende Rezitativ, in welchem der Oberpriester die Nähe des Gottes ankündigt, ist entschieden der größte derartige Satz, der bis dahin geschrieben wurde. Das Unisono der Streichinstrumente, das mehrmals wiederkehrt, verkündet den Eintritt der Katastrophe. Die Nähe des Gottes, wie der Glanz sein Bild verklärt, wie der Altar strahlt, der Grund des Tempels erschüttert wird und der heilige Dreifuß zittert, alles das malt der Meister mit den prächtigsten Farben; wahrhaft ergreifend aber wirkt der Orakelspruch: „Der König stirbt, wenn nicht ein anderer für ihn eintritt." Der furchtbare Eindruck, den diese Verkündigung auf die im Tempel versammelte Menge macht, wird auch im Orchester ganz meisterhaft ausgedrückt. Die Be-

wegung ergreift zuerst die Streichinstrumente und geht dann auch auf die andern Instrumente über und den Chor, der mit seinem „Fuggiamo“ (Verloren) eilig die Flucht ergreift. Alceste ist mit den Kindern allein geblieben, tief erschüttert von dem grausamen Spruch der Götter, faßt sie bald den heroischen Entschluß für den Gatten zu sterben. Dieser Monolog wird in tief ergreifender Weise von dem Meister musikalisch dargestellt. Evander und Ismene erscheinen mit der Trauerkunde, daß der König sein Ende herannahen fühlt und nach den Kindern verlangt. Die Königin entfernt sich mit den Kindern und um Ismene und Evander sammeln sich Volk und Priester mit der Frage: Ob jemand sich als Opfer gefunden habe? Aber keiner hat das Herz es selber zu sein; damit schließt der erste Akt, der entschieden zu dem Bedeutendsten gehört, was je auf dramatischem Gebiet geschaffen wurde.

Nur die Arien stehen noch nicht auf der gleichen Höhe. Sie sind zwar noch knapper gehalten als die in Orpheus, aber sie haben an Reichhaltigkeit des Ausdrucks verloren. Gluck hat die behagliche Weise, mit welcher die italienische Oper eine Stimmung festhält, aufgegeben, aber die neue, nur aus den gewaltigsten Gefühlsmomenten zusammengesetzte Form noch nicht vollständig gewonnen, und deßhalb hatten seine Gegner wol einigen Grund, ihm Dürftigkeit des Ausdrucks vorzuwerfen. Dies gilt namentlich von der ersten Arie der Alceste: „Io non chiedo eterni Dei“, wie von der Arie der Ismene: „Parto ma sento“ und selbst von der berühmten Bdur Arie der Alceste im zweiten Akt.

Dieser führt uns in den, den Gottheiten der Unterwelt geweihten, dichten Wald bei Pherä. In tiefster Nacht tritt Alceste, gefolgt von Ismene, welche vergeblich bemüht ist, sie zurückzuhalten, ein; sie bleibt unerschüttert und befiehlt Ismene sie zu verlassen, was jene auch thut. Wol empfindet Alceste Angst und Grauen, allein muthvoll erhebt sie sich und ruft den Gebieter

der Schatten an; Thanatos (der Tod) fragt nach ihrem Begehr; bis ins Innerste erschreckt entgegnet sie: „Wer spricht? Was antworte ich?“ Da erscheint der Gott in übermenschlicher Gestalt, sie will entfliehen und unterirdische Stimmen mahnen sie, abzulassen von ihrem Vorhaben, allein das Bild des geliebten Gatten tritt vor ihre Seele und so theilt sie dem Todesgott ihren Entschluß mit, für den Gatten zu sterben, und erbittet nur die eine Gunst, von ihm und den Kindern Abschied nehmen zu dürfen. Dies wird ihr gewährt und begleitet von einer durch die Unterirdischen ausgeführten Pantomime verläßt sie den Wald.

Hier tritt wieder die Musik mit ihren gewaltigsten Mitteln ein, um uns die ganze Scene mit wunderbarer Treue zum Verständniß bis zum eigenen Erleben zu bringen. Mit ihr schuf der Meister das Vorbild für die verwandten Scenen im „Idomeneus“, im „Don Juan“ und in der „Zauberflöte“.

Damit ist der letzte Höhepunkt der Oper erreicht, der weitere Verlauf der Handlung regt den Genius nur noch einmal tiefer an: im Duett der Alceste mit dem Gatten.

Die nächste Scene zeigt eine Halle der Königsburg, in der sich die Freunde des königlichen Hauses und die Dienerschaft versammelt haben, um die Genesung des Königs zu feiern. Dieser erfährt jetzt erst von dem Orakelspruch und daß er seine Rettung einer Opferthat zu danken habe, ohne zu ahnen, daß die eigene Gattin diese vollbrachte. Er ist erstaunt daß, als diese erscheint, sie nicht ungetrübte Freude über seine Genesung zeigt, und hart bedrängt von ihm, erklärt sie ihm alles, wodurch er natürlich in verzweiflungsvolle Trauer versetzt wird. Um solchen Preis will er sein Leben nicht erkaufen; er eilt zum Tempel noch einmal das Orakel zu befragen, aber schon fühlt Alceste, daß ihr Ende naht, und Ismene und der Chor ergehen sich in herzzerreißenden Klagerufen. Alceste wendet sich in heißem Gebet an Vesta — die schützende Göttin — und nimmt Abschied, der ihr natürlich

sehr schwer wird; unter den erneuerten Klagen des Chors schließt der Akt.

Besonders ergreifend ist die instrumentale Schilderung der Vorbereitung Alcestes zum Tode und das allmähliche Herannahen desselben. Auch der Abschied von den Kindern enthält ergreifende Züge, ebenso wie die große Schlußarie der Alceste, wenn sie auch erkennen läßt, daß der Meister immer noch unter dem Banne der italienischen Oper steht.

Der dritte Akt spielt in der Vorhalle mit der Aussicht nach der Stadt. Der König hat noch einmal das Orakel befragen lassen, und Evander bringt die Schreckensnachricht, daß Alcestens Opfer nicht zurückgenommen werden könne. Sie erscheint mit den Kindern zum letzten Lebewol und schon nahen auch die schrecklichen Todesboten mit furchtbarem Geschrei, die ganze Scene mit Finsterniß überziehend. Vergebens bietet sich der König ihnen dar, mit dem Rufe „Ich sterbe" sinkt Alceste nieder und wird von den Unterirdischen weggetragen; lange noch tönt ihr der Klagegesang des Chores nach, in welchen auch Evander und Ismene einstimmen. Admet, von wilder Verzweiflung gepackt, will sich selbst tödten; seine Umgebung versucht ihn daran zu hindern, da erscheint auf einer Lichtwolke der rettende Gott Apollon mit Alcesten, die er den Unterirdischen entrissen hat, um sie wieder mit dem Gatten zu vereinigen.

Admets Klagen, Alcestes Scheidegesang, ihr Hingang mit dem Geleite der Todesgötter unter dem auch im Orchester angedeuteten Sturme, die Klagen des Volkes, Admets Verzweiflung wie die Erscheinung Apollos werden wieder ganz trefflich von dem Meister auch musikalisch illustrirt.

Um wie viel ernster noch der Meister diesen Stoff erfaßt, als selbst den zu Orpheus, das zeigt bereits die Ouverture. Die Bildung der einzelnen Motive der Ouverture zu Orpheus erinnert noch an die spielende Weise der alten italienischen Oper;

nur in einzelnen Zügen fanden wir Hinweise auf die vorzubereitende Handlung. Die Ouverture zur Alceste dagegen ist schon ein ernster und eigentlich der erste Orchesterprolog. Jetzt verwendet Gluck dazu die sämmtlichen Instrumente, nicht Flöte oder Oboe oder Clarinette, sondern diese Instrumente vereint und daneben auch Posaunen. Schon die Einführung und die wiederholte Angabe des Dmoll-Dreiklangs führt direkt in die Stimmung, in der die erste Scene aufzunehmen ist. Das nun folgende, aus mehreren Motiven entwickelte Präludium verfolgt diese Stimmung weiter. Es sind jetzt nicht mehr nichtssagende tändelnde Motive, sondern bedeutsame, inhaltreiche Gedanken, die hier verarbeitet werden; sie treten noch nicht so kontrastirend einander gegenüber, wie das der eigentliche Sonatensatz erfordert, und daher gewinnt der Satz mehr den Charakter eines Präludiums (Intrata bezeichnet ihn der Meister), das zunächst die erste Scene einleitet, aber diese entspricht zugleich der Grundstimmung des ganzen Werks. Dabei ist nicht zu verkennen, daß das zweite Motiv mit seiner Einleitung durch das Bild der klagenden Alceste erzeugt ist, während das dritte ihren heroischen opfermuthigen Sinn charakterisirt.

So finden wir in dem Werk einen ganz bedeutenden Fortschritt bezeichnet, den der Meister auf der eingeschlagenen Bahn vollbrachte. Die einzelnen Scenen sind mit ebenso hoher Meisterschaft wie mit feinem Verständniß für die dramatische Wirkung ausgeführt. Zu gewaltigstem Ausdruck ist namentlich das Rezitativ entwickelt, das in der Instrumentalbegleitung seinen unermüdlichen Illustrator und Erklärer findet. Auch die Scene wird, soweit es ihm nur möglich, in entsprechender Weise instrumental dargestellt, um sie desto sicherer unserer Phantasie zu vermitteln. Mit besonderer Sorgfalt sind von ihm ferner die Chöre behandelt, die überall, wo es gilt, in dramatischer Lebendigkeit eingeführt werden.

Das gilt nur zum Theil von den Arien, die meist noch zu sehr unter dem Druck des alten Opernstils leiden. Den alten Schematismus hat Gluck auch hier zwar überwunden, aber seine Melodien sind an sich noch wenig charakteristisch. Sie erscheinen noch nicht, wie doch schon seine Rezitative als gesteigerte Sprachmelodien, die zum kunstvollern Bau erweitert sind. Sie verdanken vielmehr ihre eigenthümliche Gestaltung noch mehr dem Bestreben, jenen melodischen Reiz zu entfalten, aus dem die italienische Arie hervorgieng. Hauptsächlich aber in der aus der Sprachmelodie hervorgehenden Melodie gewinnt die Arie spezifischen Inhalt und wird ein wirksames Mittel für die treffendste Charakteristik der handelnden Personen. Hierauf nimmt der Meister jetzt noch zu wenig Rücksicht und so konnte seine Personen auch nicht zu wirklichen Charakteren werden. Die Arien der Alceste unterscheiden sich von denen der andern handelnden Personen kaum durch den größern Ernst, die die andern höchstens nur durch die veränderte Situation. Das soll der Meister erst in seinen „Iphigenien", namentlich in „Iphigenie in Aulis" erreichen.

Hierzu aber bildet „Paride ed Helena" den Uebergang. Wieder hatte Calsabigi den Text verfaßt; er beschränkt sich dabei auf die Werbung und die schließliche Entführung der Helena.

Der erste Akt zeigt uns den jungen Helden Paris in sehnsüchtiger Erwartung einer Botschaft der Geliebten. Vor ihrem Eintreffen erscheint Gott Amor im spartanischen Gewande unter dem Namen Eraste und auf seine Frage antwortet ihm Paris, daß er nach Sparta gekommen sei, um Helena der Königin zu huldigen; Eraste sichert ihm dabei seinen Beistand zu, und mit der Ordnung der für die Königin bestimmten Geschenke schließt der Akt.

Der zweite enthält ebenso wenig Handlung wie der erste

In ihrem Thronsaale erwartet die Königin den Trojaner Paris, den der bereits anwohnende Eraſt der Königin begeiſtert als vollkommenen Mann ſchildert. Paris erſcheint dann und bringt Helena ſeine Huldigung dar, welche dieſe beſcheiden ablehnt und ihn verläßt.

Erſt im dritten Akt findet ſich eine Spur von Handlung. Bei dem zu Ehren der Fremden veranſtalteten Hoffeſt, bei welchem die Athleten Kampfſpiele ausführen, erbittet Helena von Paris ein Lied, und dieſer beſingt leidenſchaftlich die Liebe; Helena merkt, daß der Geſang ihr gilt, was ihr auch Eraſt beſtätigt, und will ſich deßhalb entfernen, wodurch Paris in die höchſte Aufregung verſetzt wird. Er geſteht ihr unumwunden ſeine Liebe, wird aber von ihr entſchieden zurückgewieſen.

Der vierte Akt bringt nicht mehr, als neue Verſuche des Paris, Helena zu gewinnen, was ihm im letzten Akt erſt gelingt, doch nur durch Eraſt, welcher der Königin vorredet, Paris ſei entſchloſſen, in die Heimat zurückzukehren. Dieſe Mittheilung läßt in der Königin die Liebe zu Paris hell auflodern, und als dieſer erſcheint, iſt ſie zwar entrüſtet über den geübten Betrug, aber ſie verbindet ſich dennoch mit ihm, da Eraſt ſich als Amor zu erkennen gibt.

Das Werk hat weniger an ſich, als nur innerhalb der Entwickelung des Meiſters Bedeutung gewinnen können, in ſofern er hier mit größerm Bewußtſein die verſchiedenen Perſonen zu charakteriſiren unternahm, was er auch in der Vorrede, welche der Partitur zu „Paride ed Helena“ vorgedruckt iſt, ausſpricht.

Er ſagt darin:

„In Paris handelt es ſich um einen blühenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen, aber ſtolzen Weibes zu kämpfen hat und dieſes endlich mit allen Künſten erfinderiſcher Leidenſchaft beſiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben,

einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Charakteren des phrygischen und spartanischen Volksstammes fand, indem ich dem unbeugsamen und rauhen Sinn des einen, den zarten und weichen des andern gegenüber stellte."

In Paris versuchte Gluck phrygische Weichheit, in Helena mehr spartanische Strenge zu verkörpern, und dieser Gegensatz macht sich im ganzen Werke geltend, wie schon in der Ouverture. Der erste Satz mit vollem Orchester — auch Pauken und Trompeten fehlen nicht — ist der direkte Gegensatz vom zweiten; dieser erscheint weich und zaghaft, während der erste fast pomphaft glänzend sich entfaltet, der dritte wird zu einem Triumphlied, das den glücklichen Ausgang feiert; als solches findet er auch am Schlusse der Oper Verwendung. Auch der zweite Satz und die Ueberleitung klingen in einzelnen Stellen der Oper wieder, so daß diese Ouverture ganz direkt mit der Handlung in Beziehung gebracht ist.

Mit dieser Oper hatte Gluck vollständig den neuen Boden betreten, auch die letzte Erinnerung an seine alte Thatigkeit ist getilgt. Von jetzt an deutet er nicht nur die Situationen leicht und oberflächlich an, sondern er schafft sie aus der Eigenthumlichkeit der handelnden Personen heraus, die er als bestimmte Charaktere, als wirklich bewußt handelnde Individuen auch musikalisch fest gezeichnet hinstellte, so daß sie uns nunmehr ganz interessiren, daß uns ihr Geschick viel näher gebracht wird, als bisher.

Wenn trotzdem „Paris und Helena" geringern Erfolg hatte, so liegt dies nicht nur an dem wenig Interesse erregenden Text, sondern hauptsächlich daran, daß ihm die Hohenpunkte fehlen; hier ist alles so fein entwickelt, daß er der Masse wenig imponirt. Erst in den beiden „Iphigenien" und in „Armida" entfaltet Gluck wieder eine mehr im Großen gestaltende Thätigkeit, so daß die feinste Charakterisirung der Personen und

Situationen immer in gewissen Hauptmomenten gipfelt, wodurch die ganze Entwickelung erst übersichtlich wird und die Oper bei höchstem Kunstwerth durchschlagende Wirkung erreicht.

Auch der Partitur zur „Alceste“ hat Gluck eine Vorrede beigegeben, in welcher er mehr die allgemeinen Grundsätze entwickelt, nach denen er, abweichend von der bisherigen Praxis, diese Oper verfaßte und ausführte. Wir haben sie bereits an den Werken selbst entwickelt, daß es hier nicht mehr nöthig erscheint, darauf einzugehen.

Wie klar er das Ziel seiner weiteren Thätigkeit auch erkannt hatte, so veranlaßte ihn doch seine amtliche Stellung am Wiener Hofe, noch einmal sich der alten Form der italienischen Oper zuzuwenden; er schrieb im Auftrag zur Vermählungsfeier des Infanten Don Ferdinand Ludwig Philipp Joseph mit Maria Amalia Erzherzogin von Oesterreich mehrere Stücke: „Le Feste d'Apollo“ — „L'atto di Bauci e Filemone“ und „L'atto d'Aristeo“ — ein viertes „L'atto d' Orfeo“ war aus sieben Scenen seiner Oper Orpheus zusammengesetzt.

Erst in „Iphigenie in Aulis“ erhielt er wieder einen Stoff, an welchem er seine neuen Prinzipien in vollstem Umfange lebendig werden lassen konnte in einem Kunstwerk von ewig mustergültiger Bedeutung.

Die Bearbeitung des Textbuches hatte Bailly du Roullet, damals Attaché der französischen Gesandtschaft am Wiener Hofe, übernommen. Am 19. April 1774 kam sie zum ersten Mal in Paris in der großen Oper zur Aufführung und erwarb sich ebenso enthusiastische Freunde, wie wüthende Gegner.

„Man faßt die Bedeutung der Gluckschen Reform der Oper viel zu einseitig, wenn man nur auf die Vortrefflichkeit seiner Deklamation, auf die tiefere psychologische Wahrheit seines Wortausdrucks, den er erreichte, hinweist. Durch sie wird wol die Verständlichkeit und Lebendigkeit des die Handlung motivirenden

Dialogs gefördert, allein das ist bereits bei Lully und in noch erhöhterem Grade bei Rameau als ihr Hauptstreben zu erkennen und Gluck hat sich entschieden beiden Meistern darin nur angeschlossen. Allein damit ist im Grunde noch wenig gewonnen, der eigentliche Nerv der Handlung, die substantielle Empfindung wird dadurch noch wenig berührt. Die den dramatischen Verlauf bedingenden psychologischen Prozesse kommen doch erst in den vollständig ausgeprägten Musikformen zu sinnlich gegenwärtiger Erscheinung und das ist Glucks ungleich höhere Bedeutung, daß er die lyrische Empfindung auf ihre Pointen zusammengefaßt, im engsten Anschluß an das Wort, aber doch in selbständig sich abrundenden Tonformen zu genügendem Ausdruck bringt, und diese Fähigkeit hatte er sich durch seine Thätigkeit für die italienische Oper angeeignet. Dort ist alles Form und Stimmung, und die Arie bot den vollständigsten Apparat für den Erguß der verschiedensten Stimmungen. Gluck rückte diesen zusammen; er entkleidet ihn von allem Unwesentlichen und beseelt ihn durch seine schärfern Wort- und Gefühlsaccente. Jene charakteristischen Intervallenschritte, die wir namentlich bei den früheren Italienern in den Rezitativen finden, werden jetzt auch der Arie eingewebt und diese erlangt dadurch neben dramatischer Wahrheit zugleich jene Innigkeit der Empfindung, die ausschließlich unser Interesse dem dramatischen Verlauf zuwendet und welche die Oper bisher nicht kannte. Die Personen, welche uns die Oper vorführt, gewinnen dadurch, daß die einzelnen Gefühlsausbrüche auf einander bezogen werden, bestimmten Charakter und die Handlung wird dramatisch belebt." [1])

Dies Streben ist selbst in der Ouverture erkennbar und sie ist damit zum Muster ihrer Gattung geworden. Die Ein-

[1]) Reißmann: Christoph Willibald von Gluck. Sein Leben und seine Werke. Berlin und Leipzig, J. Guttentag 1882.

leitung nimmt direkt Bezug auf die Handlung, sie ist der ersten Scene — dem Gebet Agamemnons entlehnt — die wiederum bereits in einer früheren Oper des Meisters „Telemacco“ Verwendung fand. Das erste Thema des eigentlichen Sonatensatzes mahnt an den unaufhaltsamen Gang des über den Helden der alten griechischen Tragödie schwebenden Schicksals und es wird mit unerbittlicher Konsequenz festgehalten. Dem zweiten verleiht das holde Bild der lieblichen Iphigenie seinen Charakter und die rührende Klage der Oboe sagt es, daß das grause Geschick nicht aufzuhalten, die beschlossene That mit ihren entsetzlichen Folgen nicht zu hindern ist.

Das Heer der Griechen, das sich in Aulis versammelte, um den Raub der schönen Helena zu rächen, wird durch widerstrebende Winde auf Aulis festgehalten und Kalchas hat als Spruch der Götter verkündet, daß, wenn die Winde sich drehen und Trojas Thürme fallen sollen, Agamemnons, des Führers der Griechen eigne Tochter, Iphigenia, der Schützerin von Aulis — Artemis — geopfert werden müsse. Anfangs sträubt sich Agamemnon gegen einen solchen barbarischen Befehl, aber schließlich läßt er sich überreden und entbietet Gattin und Tochter unter dem Vorwande, Iphigenia mit Achilles zu vermählen, in das Lager. Aber alsbald erfaßt ihn wieder bittere Reue und er sinnt auf Mittel, die Tochter zu retten.

Dieser Stimmung gibt die erste Arie des Agamemnon „Brillant auteur“ Ausdruck, sie hat sogar noch die Form der Da Capo Arie; aber in ihrer knappen Fassung entspricht sie der Stimmung vollständig, daß diese nicht besser zu zeichnen war. Darauf erscheint der Chor, der energisch in die Handlung mit einzugreifen beginnt. Gebieterisch fordert er das Opfer; in mächtig bewegtem Gesange verkündet Kalchas den Befehl der Göttin, er eint seine Klagen mit denen des unglücklichen Vaters und der Chor schließt mit seiner harten Forderung die ergreifende

Scene wirksam ab. Kalchas gibt die Versicherung, daß noch heute das Opfer gebracht werden soll. Noch hofft der unglückliche Vater, daß seine List gelingt und die Tochter fern bleibt; aber schon verkündet der Chor, daß sie mit der Mutter herannaht; Agamemnon schreit entsetzt auf, Kalchas mahnt in Choralweise zur Unterwerfung unter den Willen der Göttin.

Die Melodie des nun folgenden Chors: „Welch ein Reiz, welche Majestät", den die Griechen, im Anschaun der holden Iphigenia versunken, singen, ist dem Mittelsatz der Arie aus des Meisters älterer Oper „La Clemenza di Tito: Se mai senti spirarti" entlehnt. Er gehört zu den entzückendsten Sätzen der ganzen Richtung und das kurze Lied der Mutter (Clytemnestra) „Wie gern hört mein Ohr das schmeichelnde Lob" bildet den lieblichsten Gegensatz dazu. Sie eilt zu Agamemnon und Iphigenia schaut vom Throne herab den Tänzen der griechischen Jugend zu. Nach dem ersten Tanz stimmen sie wieder ein Lied zum Preise der herrlichen Jungfrau an, wieder folgen Tänze und dann singt Iphigenia ein süßes duftiges Lied: „Die Liebe, durch die ihr mich ehrt", berückend wie die eben erst sich erschließende Rose. Wer erkennen will, wie fein Gluck jetzt charakterisirt, der vergleiche diese beiden Lieder, das der Iphigenia mit dem der Clytemnestra. Wieder folgen Tanze, aber dann wird die ganze bisher vorherrschende Stimmung durch Clytemnestra verändert. Agamemnon hat, um sie mit Iphigenia aus dem Lager zu entfernen und so zu verhüten, daß diese als Opfer fällt, ihr den falschen Bericht von der Untreue des Achilles gegeben und voll Zorn und Scham mahnt sie zur Flucht, und als die erschreckte Tochter Einwendungen erhebt, fordert sie gebieterisch in einer Arie „Ha, durchgluht von zürnenden Flammen", welche das Innere jener Clytemnestra enthüllt, die später den rächenden Arm gegen den eignen Gatten erhebt. Wie anders wirkt die Klage der herrlichen Jungfrau „L'ai je

bien entendu?“ Dem nunmehr herbeieilenden Achill gelingt es, der Braut gegenüber sich zu rechtfertigen, die Wechselreden zwischen beiden sind mit Sorgfalt behandelt, doch nicht hervorragend, erst die Arie Achills „Cruelle non j'amais votre insensible coeur“ erhebt sich wieder zu dramatischer Gewalt und das anschließende Rezitativ wie das Duett zwischen beiden halten sich auf der gleichen Höhe und das Duett erfährt gegen den Schluß eine bedeutende Steigerung.

Von herzgewinnender Einfachheit ist wieder der Chor der Frauen, mit welchem der zweite Akt beginnt, und durch das folgende Rezitativ und die Arie der Iphigenie wird die Charakteristik der herrlichen Jungfrau um ein Bedeutendes weiter geführt.

Glänzend ist dann die auch instrumental durchgeführte Schilderung der beginnenden Hochzeitfeierlichkeiten; wol selten wurde eine ähnliche Wirkung, wie durch das Quartett „J'amais à tes autels“, zu welchem dann auch der Chor hinzutritt, von der Bühne herab erreicht.

In dem Augenblick, in welchem Achilles drängt, die Trauungsfeierlichkeit zu beginnen, verräth Arcas, daß Iphigenie am Altar den Opfertod erleiden solle. Achilles und Clytemnestra sind natürlich zum Tode erschreckt und die Thessalier bieten sofort ihre Hilfe an, um die entsetzliche That zu verhindern. Clytemnestra wirft sich Achilles zu Füßen und in einer von Angst und Zorn erfüllten Arie fleht sie ihn an, da nur die Rettung bei ihm zu finden ist. Iphigenie, obwol bis ins Innerste erschüttert, spricht doch für den Vater und ist bereit als Opfer zu sterben; das Terzett, zu welchem sich alle drei verbinden, gehört der feinern Charakteristik der Personen wegen, mit zu den wirksamsten Nummern der Oper; der weitere Verlauf des ganzen Akts hält sich immer auf gleicher Höhe. Das Duett: „De votre audace téméraire“ hatte schon bei der ersten Aufführung ungeheuren Erfolg. Agamemnon, durch den

Widerstand Achilles' gereizt, will die Opferung der Tochter beschleunigen, aber auch ihn ergreift wieder heftiger Schmerz und in einem Rezitativ, das zu den größten Meisterwerken seiner Art zählt, eröffnet er sein Herz; in wunderbar wirkenden Accenten gibt er von den Qualen Kunde, die er leidet, und so gelangt er zu dem Entschluß, die Tochter zu retten, und beauftragt Arcas, Mutter und Tochter unbemerkt nach Mycene zu entführen.

Der dritte Akt zeigt uns wieder Iphigenie in wunderbarem Lichte. Das Volk widersetzt sich ihrer Flucht, und so bittet sie mit eindringlichen Worten und Weisen Arcas, sie nicht länger zu vertheidigen, da sie sich dem barbarischen Beschlusse der Göttin fügen wolle. Auch als Achilles kommt und ihr seinen Beistand anbietet, weist sie ihn entschieden zurück. Achilles, aufs höchste erbittert, will zum Tempel eilen, um sie von Kalchas für immer zu befreien; die Arie: „Calchas d'un trait mortel blessé" wirkte ebenfalls bei der ersten Aufführung wahrhaft aufreizend. Es wird erzählt, daß anwesende Offiziere, vom Moment hingerissen, aufgesprungen wären und ihre Schwerter aus der Scheide gerissen hätten. Achilles stürzt ab und die Mutter erscheint in höchster Verzweiflung; vergebens mahnt Iphigenie, und als sie sich entfernt hat, gewinnt Clytemnestra ihre ganze heroische Kraft wieder. „Dieux puissants que j'atteste! non je ne souffrirais pas" ruft sie, und die Arie: „Jupiter, lance ta foudre" ist wieder so groß und gewaltig im Ausdruck, wie nur wenige auch der spätern Zeit.

Nunmehr soll die Opferung beginnen; Kalchas, das Opfermesser in der Hand, bittet die Göttin, die Griechen nicht länger an der Abfahrt zu hindern; da erscheint Achilles mit den Thessaliern, reißt das Opfer vom Altar und legt es in die Arme der Mutter. Als das Volk sich dem zu widersetzen beginnt, verschwindet unter einem mächtigen Donnerschlage der Altar und Kalchas erklärt, daß die Göttin versöhnt sei und Wind und

Meer sich der Abfahrt günstig erzeigen. Diese ganzen Vorgänge werden mit einer Musik begleitet, welche größer und entsprechender nicht gedacht werden kann. Eine wunderbar feine Accentuation der Worte, prächtige, aus Situation und Stimmung heraustreibende Melodien, eine reiche und fein erwogene Harmonik und entsprechende Rhythmik und eine mit oft blendender Farbengebung ausgeführte Instrumentation machen diese Oper zu einem der größten Meisterwerke aller Zeiten.

Auch hier hat der Dichter des Textbuchs den Schluß geändert. Bei Euripides wird zwar die Opferung der Iphigenie auch verhindert, aber durch die Göttin selber, welche die Jungfrau, von allen unbemerkt, nach Tauris entführt, wo sie als Priesterin im Tempel der Göttin waltet. Ihre weiteren Schicksale haben dem Meister den Stoff zu einer neuen Oper gegeben: „Iphigenie in Tauris."

Vorher komponirte er noch „Armida" nach der Bearbeitung von Quinault, die auch der Oper von Lully zu Grunde liegt. Der Stoff ist bekanntlich dem Epos: „Das befreite Jerusalem von Tasso" entlehnt. Armida, die zauberkundige Fürstin von Damaskus, eine erbitterte Feindin des immer siegreicher vordringenden Christenthums, hat einen der tapfersten Ritter im Heere der Kreuzfahrer, Rinaldo, durch Zauberkünste in ihre Gewalt bekommen und ist im Begriff, ihn zu tödten. Da verwandelt sich ihr Haß in Liebe; sie entführt ihn nach ihrem Schloß und weiß seine Sinne so zu umstricken, daß er seines Heldenberufs ganz vergißt, bis die Freunde kommen und den Zauber, der ihn umstrickt, zerreißen.

Obwol die Ouverture nicht auf der Höhe steht, wie die zu „Iphigenie in Aulis", so kann man doch auch sie als einen Orchesterprolog gelten lassen. Der „Moderato" bezeichnete Einleitungssatz deutet in seiner marschmäßigen ersten Hälfte auf den kriegerischen Charakter des Dramas, in seiner zweiten auf den

unheimlichen Zauber Armidens. Das erste Thema des Allegrosatzes, wieder in der leichtern Weise der Sammartinischen Schule gehalten, charakterisirt immerhin das Spiel, das Armida sowol mit ihrem Haß wie mit ihrer Liebe treibt; allmählich nimmt es größern Ernst an, namentlich als Kontrapunkt zu einem zweiten, vorübergehend eingeführten Thema. Von der Romantik, welche über den Stoff ihr eigenthümliches Licht wirft, ist weder in der Ouverture noch in der ersten Scene etwas zu spüren. Phenice und Sidonie, die Dienerinnen der Königin, besingen im Stile des Menuettes und der Sarabande des Jahrhunderts die alles bezwingende Macht der Reize ihrer Herrin. Armidens Entgegnung zeigt, daß sie durch ihre Triumphe so lange nicht befriedigt sein kann, als Rinaldo ihrer spottet. Namentlich die Instrumentalbegleitung entschleiert uns das wild und mannigfach bewegte Herz der Königin. Besonders lebendig ist die Schilderung ihres Traums. Dazu bildet dann das im Menuettstil ausgeführte Lied der Sidonie einen entsprechenden Gegensatz. Den nunmehr hinzutretenden Oheim der Königin — Hydraot — kennzeichnet schon die Einleitung als einen Statisten, der für die dramatische Entwickelung ganz bedeutungslos ist. Seine Arien sind, wenn auch nicht tief, doch charakteristisch und geben den Arien der Armida „La chaîne de l'Hymen“ ein besonderes Relief; diese namentlich enthält, was Armida verbergen möchte, daß sie gern dem ihre Freiheit verkaufen würde, der sich bis jetzt trotzig und hochmüthig ihrem Reiz entzog.

Die darauf folgenden Chöre sind im Stil der französischen Oper des vorigen Jahrhunderts gehalten, ebenso wie die Gesänge der Dienerinnen im Charakter des Tanzes, und auch die Chöre schlagen keinen andern Ton an, bis zur sechsten Scene, in welcher Aront auftritt und berichtet, daß ein einziger Krieger die christlichen Gefangenen, welche er zu führen beordert war,

ihm entrissen und befreit habe. Auf die verwunderungsvolle Frage Armidens: „Ein einziger Krieger?“, die auch von den Frauen und dem Chor wiederholt wird, erzählt Aront das Ereigniß ausführlicher und Armida ist gar nicht mehr im Zweifel, daß Rinaldo dieser Krieger sei, was Aront bestätigt; nun vereinigen sich alle in dem einen Gedanken: „Pour suivons jus qu'au trépas“ und in echt dramatischer Entfaltung geht der Akt zu Ende.

Der zweite Akt führt zunächst den aus dem Lager verbannten Rinaldo ein, der den Krieg gegen die Ungläubigen auf eigene Hand führt. Er errettet den Artemidor von der drohenden Sklaverei und dabei zeigt er sich nicht nur als der große, sondern auch als ein empfindsamer Held, der dem Zauber Armidens nicht widerstehen wird. So majestätisch wie sein: „Allez, remplir ma place“, so weich, fast sentimental klingt sein: „Je m'en éloigne avec contraint“, und mehr noch die Arie: „Le repos me fait violence“. Fast jugendlich übermüthig erscheint seine Entgegnung auf Artemidors Warnung vor Armidens Reizen.

Die nun folgende Beschwörungsscene, in der Hidraot und Armida die Dämonen der Unterwelt anrufen, ist wieder von großartiger Wirkung. Gluck benutzte dabei die Scene aus seiner früheren Oper „Telemacco“, in welcher dieser den Geist seines Vaters anruft. Auch in seiner Oper: „La Clemenza di Tito“ hat er die Musik verwendet, aber erst hier kommt sie zur wunderbarsten Wirkung.

Die nachfolgende Scene, in welcher Rinaldo wieder auftritt, veranlaßt den Meister zu einer brillanten Malerei wie im Orpheus. Die reizende Landschaft, welche sich vor dem Ritter ausbreitet, wird auch instrumental geschildert; auch als der Gesang später hinzutritt, fährt das Orchester fort in unserer Phantasie das landschaftliche Bild weiter zu führen.

Rinaldo legt die Waffen ab und versinkt in tiefen Schlaf, den Najaden und Hirten mit ihren Liedern und Tänzen begleiten. Ein heroisches, wild leidenschaftliches Vorspiel verkündet, daß Armida naht. Das Rezitativ, in welchem sie uns ihr Inneres erschließt, ist wieder ein Meisterstück höchster Art; die ganze Stufenleiter der Empfindungen, welche in der Königin aufsteigen, von der wilden Freude, den verhaßten Gegner nunmehr tödten zu können, bis zu jener, die ihr der Gedanke bereitet, den herrlichen jugendlichen Helden besitzen zu dürfen, ist mit den einfachsten Mitteln trefflich geschildert. Heftiger als früher von ihrem Haß, wird sie jetzt von ihrer Liebe bewegt, was sie in der Arie: „Venez, secondez mes désirs“ offenbart; diese ergibt demnach einen, wenn auch nicht mächtigen, doch brillanten Aktschluß.

Der dritte Akt zeigt uns Armida von Haß und Liebe fast gleichmäßig belebt. Sie fühlt sich tief gedemüthigt, daß sie den einst verhaßten Gegner nunmehr glühend lieben muß. Die ersten beiden Scenen enthalten im Text mehr Reflexion, als wahre Empfindung, und geben wenig Gelegenheit zu einer durchgreifendern musikalischen Erläuterung. Erst mit der nächsten Scene, in welcher Armida die Furien des Hasses zu Hilfe ruft, bricht wieder echte leidenschaftliche Empfindung durch und der Meister entfaltet wieder seine wirksamsten Mittel, um in seiner Weise zu zeigen, wie Armida allmählich ihre Fassung gewinnt, mit welcher sie bittet „Sauvez moi de l'amour“ (Rette mich vor der Liebe), und die dann folgende, in welcher die Furien ihr finsteres Werk, das Armida doch auch wieder aufhalten möchte, vollbringen, wird wieder zum wirksamsten Aktschluß.

Zu großartigen Tonmalereien gibt dann der vierte Akt Veranlassung. Ubaldo und der dänische Ritter sind ausgesandt, um Rinaldo wieder ins Lager zurück zu führen. Dabei werden sie durch allerlei Zauber aufgehalten. In der ersten

Scene finden wir sie in einer von Abgründen, aus denen giftige Dünste aufsteigen, umgrenzten, wilden Waldschlucht und Ungeheuer aller Art wehren ihnen ein weiteres Vordringen; Ubaldos Zauberstab befreit sie von diesen Schrecknissen. Von dem weiten, lieblich sich ausbreitenden Gefilde aus, in das sie jetzt treten, erblicken sie bereits Armidas Zaubergarten; aber die Zauberin bereitet ihnen noch, um sie fern zu halten, arge Versuchungen. Sie sendet einen Dämon in der Gestalt Lucindens, der Geliebten des Dänenritters, um ihn zu fangen, und nur der Zauberstab Ubaldos rettet ihn; der Dämon verschwindet, aber nun erscheint ein anderer als Melisse, Ubaldos Geliebte, der diesen zu berücken sucht und es gelänge ihm, wenn nicht der Zauberschild des Dänen die wahre Gestalt des Dämon enthüllte. Hier bietet sich reiche Gelegenheit zu instrumentaler Malerei, und Gluck benutzt sie in ausgedehnter Weise. Ein glänzendes Duett der beiden Ritter schließt den Akt.

Der fünfte führt uns in eine Prachthalle des Palasts der Königin. Diese hat dem Haß entsagt und lebt ganz ihrer Liebe zu Rinaldo, der gleichfalls alles andere vergessen zu haben scheint. Die erste Scene zeigt uns beide in innigster Vereinigung. Aber in ihr steigen bereits trübe Ahnungen auf und sie will sich entfernen, um die Mächte der Unterwelt zu befragen. Rinaldo, ganz in weichlichen Sinnengenuß versunken, klagt, daß sie ihn verlassen will, und so ruft sie für die kurze Zeit ihrer Entfernung die Genien der Freude zu seiner Unterhaltung herbei. Diese beginnen nach ihrer Entfernung ihre sinnverwirrenden Tänze und Gesänge und führen sie mit immer gesteigertem Reiz weiter, bis Rinaldo selbst ihrer müde wird und sie wegschickt. Jetzt erscheinen die beiden christlichen Ritter, Ubaldo und der Däne, und wecken den Helden aus seinem Traume; sie zeigen ihm seine herrliche Vergangenheit und es gelingt ihnen rasch, ihn seinem Heldenberuf wieder zuzuführen. Als er mit ihnen

entfliehen will, erscheint Armida und beinahe erreicht sie es, ihn zurückzuhalten; die beiden Ritter aber lassen ebenso wenig ab von ihm, und so entflieht er mit ihnen. Armida singt noch ihren wilden Schmerz in leidenschaftlicher Weise aus und ruft dann die Dämonen herbei, den Palast zu zertrümmern, und damit schließt die Oper.

In doppelter Beziehung hatte Gluck mit ihr einen bedeutsamen Fortschritt ausgeführt; so wilde heftige Leidenschaften, wie sie hier sich austoben, hatte er bisher noch nicht zum Ausdruck gebracht. Durch die große Treue, mit der er dem Text folgt, bereicherte er das musikalische Ausdrucksvermögen ganz bedeutend. Aber auch in Bezug auf dekorative Verwendung der Musik war er weiter gegangen; solche Aufgaben, wie hier, waren ihm bisher nur vorübergehend gestellt worden, während sie in dieser Oper ganze Scenen und Akte füllen. Namentlich dadurch wurde der erhöhte und veränderte Antheil der Instrumentalmusik bedingt.[1]

Noch glänzender und dabei nur im Dienste der höchsten Ideen wirkend, verwandte der Meister alle diese Mittel in seiner letzten bedeutenden Oper „Iphigenie in Tauris". Es konnte bereits erwähnt werden, daß der ursprünglichen Sage gemäß die Tochter Agamemnons von der Göttin Diana nach Tauris geführt worden war, wo sie im Tempel als Priesterin waltete. Ihre Mutter hatte daheim den eignen Gatten Agamemnon ermordet und sich aufs neue mit Aegisthos vermählt. Den Sohn Orest rettete eine andere Schwester, Elektra, nur dadurch vor dem gewaltsamen Tod durch die Hand der Mutter, daß sie ihn zum König Phocis brachte, mit dessen Sohn Pylades er auferzogen wurde. Zum Jüngling herangewachsen, folgte er der Sehnsucht, seine Heimat wieder zu sehen, aber er kam hier gerade an, als die Nachricht von seinem

[1] Reißmann: Christoph Willibald von Gluck pag. 169.

erfolgten Tode eingetroffen war und seine Mutter mit Aegisth den Göttern Dankopfer darbrachten; er tödtete beide während des Opfers.

Deßhalb den Furien verfallen, befragt er das Orakel, wie er den Unholdinnen entgehen könnte, und dies bedeutet ihm: nur dadurch, daß er Dianens Bild von Tauris entführe. Mit seinem Freunde Pylades und einem Gefolge von Griechen segelte er dorthin und findet die Schwester, die ihn erst erkennt, als sie schon das Opfermesser bereit hält, um ihn der Göttin zu opfern; unter ihrem Schutze kehren beide nach Mykene zurück.

Ein junger Dichter — Guillard — hat den Stoff für Gluck, der Tragödie des Dichters Guimond de la Touche folgend, bearbeitet in durchaus lebendig sich entwickelndem, dramatischem Aufbau.

Die Instrumentaleinleitung — keine Ouverture — führt direkt in die erste Scene, indem sie den Sturm malt, der das Schiff mit Orest und seinem Gefolge herantreibt. Ein Andante, das die Ruhe malt, macht einen äußerst wolthuenden Eindruck, ein Paukenschlag unterbricht die Ruhe und nun beginnt im Allegro mit den rollenden Figuren der Streichinstrumente die Malerei, den herannahenden Sturm andeutend. In der ersten Scene, welche uns Iphigenie mit den Priesterinnen vorführt, inbrünstige Gebete zu den Göttern emporsendend, wächst immer noch die Gewalt des Sturms und immer eindringlicher beten die Priesterinnen. Wie das Anwachsen des Sturms, wird dann auch die wiederkehrende Ruhe meisterlich vom Orchester gemalt. Zu solcher Malerei gibt dann auch das folgende Rezitativ, in welchem Iphigenie ihren Traum erzählt, Veranlassung. Er zeigte ihr die Burg der Ahnen, ließ sie den Kuß des Vaters fühlen, so daß sie all das Elend der vergangenen fünfzehn Jahre vergessen lernte; sie sah, wie dann der Palast durch einen Blitz zerstört wurde, wie der blutbefleckte Vater vor einer

mörderischen Furie, in welcher sie die Mutter erkennt, flieht, wie diese ihr den Dolch reicht und wie dann auch Orest erscheint, dessen Herz sie durchbohren soll. Das alles ist ebenso wunderbar deklamirt, wie von den Instrumenten treffend illustrirt.

Die Priesterinnen haben mit steigender Angst die Erzählung vernommen und ihr zu den Göttern gerichtetes Gebet ist noch brünstiger bewegt, als die Gebete während des Sturms. Iphigenie aber zeigt sich in ihrer ganzen Größe und Hoheit in dem Rezitativ: „Orace de Pelops“ und in der anschließenden Arie: „O toi prolongeas mes jours“; mit derselben demuthsvollen Ergebenheit, wie einst in Aulis unter das Opfermesser, beugt sie sich heut unter die Hand der Göttin, die so schwer auf ihr ruht, daß der Tod nur noch als letzte Rettung ihr wünschenswerth bleibt. Als wirksamster Gegensatz erscheint nun Thoas, der König der Scythen, ein finstrer, von bösen Ahnungen gepeinigter Barbar, der nur durch das Blut der Fremden die Götter zu versöhnen meint. Diese, mit Furcht gepaarte Wildheit kommt schon in seinem Rezitativ und der anschließenden Arie zum Ausdruck. Diese blutgierige Wildheit wird auch durch die Scythenchöre charakterisirt; Orest, der mit Pylades gefangen eingebracht wurde, erhellen mit Iphigenie durch ihre Gegenwart das düstere Bild. Beide Freunde sollen dem Tyrannen zum Opfer fallen.

Der zweite Akt führt uns zunächst die beiden Freunde etwas näher: Orest denkt nur der Greuel, welche die Götter für ihn aufsparten, und bittet sie in einer groß und breit angelegten Arie, ihn zu vernichten. Dazu bilden dann Rezitativ und Arie des Pylades: „Unis de la plus tendre enfance“ ein treffliches Gegenstück; man hat die Arie mit Recht einen Hymnus auf die Freundschaft genannt. Nach heftigstem Widerstand, den diese leisten, werden die Freunde getrennt: Pylades wird hinweggeführt und Orest bleibt in verzweifelndem Schmerz

allein, in heftigster Erregung bittet er wieder die Götter, ihn zu vernichten. Allmählich besänftigt sich sein Inneres, Ruhe kommt über ihn, er versinkt in Schlaf. An die Arie, in welcher uns der Meister dies alles schildert, knüpft sich eine interessante Bemerkung desselben. Bei Gelegenheit einer Probe bezeichnete ein Mitglied des Orchesters die Führung der Bratsche zu den Worten: „le calme rentre dans mon coeur" (Ruhe kehrt in mein Herz zurück) nicht entsprechend, und Gluck, der es hörte, erwiderte darauf: „Il ment! il ment! il a tué sa mère!" (Er lügt! Er lügt! Er hat seine Mutter getödtet!)

Jetzt erscheinen die Eumeniden; zu ihrem Chor verwandte der Meister wieder einen früheren aus Telemacco, aber er steigert ihn zugleich zu erschütternder Gewalt. Orests Angstrufe namentlich ziehen uns vollständig in Mitleidenschaft.

Herrlicher aber hat sich des Meisters Genius wol nirgends offenbart, als in dem Dialog, der sich dann zwischen Iphigenie und Orest entspinnt. Auf ihre Bitte gibt er ihr Kunde von den grausigen Ereignissen im Elternhause, vom Tode des Vaters und der Mutter. Von dem Eindruck dieser Schreckensnachricht geben zuerst die Priesterinnen Kunde in dem Chor: „Parmi infortunée" und dann erst Iphigenie in der herrlichen Arie: „O malheureuse Iphigénie"! Auch die Melodie zu dieser hat der Meister einer frühern Arie aus „La Clemenza di Tito" entlehnt; er verwendet nur den ersten Theil, mannigfach verändert und namentlich durch Einfügung des Chors gesteigert, den Mittelsatz überweist er dem Chor wie in Iphigenie in Aulis; hier singen ihn die Jungfrauen und Jünglinge Griechenlands bei dem Einzuge Iphigeniens im Lager, jetzt begehen mit ihm die Priesterinnen das Todtenopfer für Orest, den sie unter den Todten wähnen.

Inzwischen ist Iphigenie zum Entschluß gelangt, einen der beiden Freunde vom Tode zu erretten, um durch ihn der fernen

Schwester Elektra Nachricht überbringen zu lassen, und so ist bei ihrem ersten Auftreten im dritten Akt eine eigenthümliche Ruhe über sie ausgegossen. Ein besonderes Todtenopfer bringt sie dem Bruder noch in der naiv innigen Arie: „D'une image, hélas!“ Der Anblick der beiden Gefangenen und ihre rührende Freundschaft weckt wieder die Qualen in ihrem Innern.

Das Rezitativ geht in ein Terzett von dramatisch-lebendiger Wirkung über. Sie wählt Orest als den, welchen sie retten will, um ihn an Elektra zu senden, und nun entspinnt sich ein edler Wettstreit zwischen den beiden Jünglingen, der in dem hochdramatischen Duett gipfelt, das aber noch durch das nachfolgende Rezitativ: „Quoi je ne vaincrai pas ta constance funeste!“ überboten wird. Eindringlich wehrt sich Pylades gegen den Freund, der durchaus geopfert sein will, und noch lebendiger wird der Streit, als Iphigenie wieder zurückkehrt, welche gern Orest retten möchte; dieser aber fordert immer heftiger den Tod und droht sich selbst zu tödten, wenn sein Wunsch nicht erfüllt wird. Iphigenie fügt sich endlich und entläßt Pylades mit dem Brief an Elektren: er entfernt sich mit dem festen Entschluß, den Freund mit Gewalt zu retten, was er in einer prachtvollen Arie kund thut.

Der vierte Akt zeigt uns Iphigenien in einer ihr bisher fremden Aufregung. Mit Demuth und Ergebung hat sie selbst die Kunde von den fürchterlichen Ereignissen im Elterhause hingenommen, aber die neue Blutthat, zu welcher sie durch ihr Amt im Tempel gedrängt wird, raubt ihre alle Fassung; in dem Rezitativ, namentlich aber in der Arie „Je t'implore, et je tremble“ wird eine fast wilde Heftigkeit fühlbar. Der Chor der Priesterinnen mahnt sie an ihre furchtbare Pflicht; aber ihr schwindet alle Kraft und auch der Bruder ergeht sich nur in milden Klagen; die weihevolle Cavatine: „Que ces regrets touchants“ wirkt ganz ergreifend. Dringender mahnen die

Priesterinnen und als sie endlich das Opfermesser ergreift, erfährt sie durch die Worte Orests: „Ainsi tu peris en Aulide Iphigénie, ô ma soeur!“ daß er ihr Bruder ist. Es ist jedenfalls eine der genialsten Eingebungen des Meisters, daß er den Eindruck, den diese Worte machen, nicht heftig wirkend darstellt. Die Aufregung war zu groß, der Umschwung zu gewaltig, so daß er mehr betäubend wirkt, nicht hellen Jubel erzeugt; so tönt aus den Worten der Iphigenie „ô mon frère! ô mon chere Oreste“ und aus der prächtigen Arie: „Ah laissons là ce souvenir funeste“ mehr freudige Rührung, als hell auflodernde Freude. Auch ist noch die Gefahr zu groß, eine Griechin verkündet den nahenden, erzürnten König; er fordert wild die Opferung und da er erfährt, daß Orest Iphigeniens Bruder ist, befiehlt er, beide zu opfern; aber rechtzeitig erscheint Pylades und erschlägt den König. Dem sich jetzt enspinnenden Kampf zwischen den Scythen und den Griechen wehrt Diana, die Göttin, selber: sie befiehlt den Scythen, ihr Bild den Griechen auszuliefern, und verkündet, daß Orests That durch seine Reue gesühnt ist und daß er mit Iphigenien nach Griechenland zurückkehren soll, um in Frieden dort zu herrschen. Ein prachtvoll wirkender Chor schließt die Oper.

Außerdem hat Gluck noch eine Oper komponirt: „Echo et Narcisse“, welche am 21. September 1779 in Paris zur Aufführung gelangte, ohne allen Erfolg; auch in des Meisters Entwickelung hat sie keinen Platz gewinnen können, da sie sich nirgends über die meisterliche Routine erhebt.

Iphigenie in Tauris war am 18. Mai 1778 in Paris zum ersten Male in Scene gegangen und mit einem Erfolge, den noch keins seiner Werke errungen hatte.

So hatte Gluck mit diesen Werken, namentlich mit den beiden Iphigenien, mit Armida, Alceste und Orfeus die Form der Oper künstlerisch organisirt, so daß sie grundlegend

für die ganze weitere Entwickelung geworden ist. Er erhob die Ouverture zum Orchesterprolog, machte Rezitativ und Arie, wie die Ensemblesätze und den Chor zu wirklich entscheidenden dramatischen Formen, indem er in ihnen das geheimste Leben der handelnden Personen darstellte, aus welchen die ganze dramatische Handlung hervorgeht, und indem er zugleich auch das Orchester mit seinen reichsten Mitteln der Darstellung dienstbar machte, gab er dieser höchste unmittelbare Wirkung, soweit es seine Stoffe erforderten. Diese sind der Welt der Heroen entlehnt, welche sich aus der Gemüthswelt der mythischen Zeit entwickelt. Sie ist nicht geradezu erträumt, sondern der wirklichen Welt nachgebildet, aber der Zufälligkeit der äußern Erscheinungsform enthoben und darum erhabener. Es ist eine ruhig sich ausbreitende, objektive Welt und ihre Helden erscheinen mehr als allgemeine Typen menschlicher Kraft und so muß sie die Tonkunst zeichnen; ihrer Allgemeinheit halber schließen sie eine feinere Charakteristik aus. Sie so hinzustellen hat kein anderer verstanden wie Gluck und deßhalb erscheinen uns seine Opern als durchaus monumentale Kunstwerke.

Wir konnten außer im Kapitel: Das Singspiel auch in diesem historischen Abriß schon darauf hinweisen, daß neben den der Welt der großen und erhabenen Ideen entlehnten Stoffen auch bereits einzelne, den niedern Kreisen der alltaglichen Welt angehörige für die Bühne verarbeitet wurden.

Auch Gluck hat eine Oper: „Le cadi dupé" (Der betrogene Kadi) geschrieben und Operetten, in denen Verhältnisse des gewöhnlichen Lebens den thatsachlichen Hintergrund bilden, allein diese erzeugen im Meister nicht eigentlich einen neuen Stil. Er adoptirt dafür zunächst mehr die leichtere Deklamation der Textworte, wie sie in der französischen Oper Sitte war, aber er steigert diese Weise dadurch, daß er die Sprachaccente noch sorgfältiger abstuft und mit der Gewalt der italienischen Melodik

durchdringt, und dadurch kommt er auch zu einer viel feinern Charakteristik, welche für die komische Oper fast noch nothwendiger erscheint, wie für die große, heroische. Den leichtern Stoffen entsprechend, schreibt der Meister auch eine leichtere, weniger tiefe Musik, als für seine anderen Opern, aber damit konnte er nicht den neuen Stil gewinnen, welcher den andern Anschauungskreisen entspringenden Stoffen entspricht. Jener Stil der heroischen Oper war nicht den die Welt der Wirklichkeit wiederspiegelnden Begebenheiten anzupassen, sondern es mußte ein neuer aus diesen heraus erzeugt werden. Der Weg hierzu war auf dem Gebiet des Singspiels und der komischen Oper bereits bloßgelegt.

Die derartigen, von Joh. Friedr. Weiße gedichteten und von Joh. Adam Hiller in Musik gesetzten, bereits früher erwähnten Werke, behandeln sämmtlich ganz gewöhnliche alltägliche Verhältnisse des Lebens in der einfachsten, natürlichsten Form; aber die Musik nimmt darauf nur insofern Rücksicht, als sie nur mit ihren einfachsten Mitteln hinzugezogen wird, einzelne Partien der Handlung auszuschmücken, nicht an deren Darstellung sich in eigener Weise zu betheiligen. Es entspricht durchaus der alltäglich sich erneuernden Wirklichkeit, daß „Röschen" oder „Hannchen" ihre Lieder singen, wenn sie besonders aufgelegt sind, ebenso wie die Jäger, die Schnitter, Krieger oder das Landvolk bei ihrer gemeinsamen Beschäftigung oder den gemeinschaftlich genossenen Freuden ihre Chorlieder anstimmen. Auch im gewöhnlichen Leben spielen beim Tanze unter der Linde, auf dem Anger oder der Tenne der Scheune nicht nur die Geige oder Pfeife, Dudelsack oder Trompete die Tanzweise, sondern diese wird auch von den Umstehenden gesungen, ganz wie in den bezeichneten Arten von Singspielen und Opern. Wie im Textbuch wird auch in der Musik das wirkliche Leben nur nachgebildet; diese geht in der Weise, in welcher sie dort eingeführt

ist, auch auf die Bühne über, und sie steht hier also noch nicht höher wie Dekoration, Scenerie und Kostüm.

Eine etwas höhere Stufe gewinnt sie indeß schon bei Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799). Er war zum trefflichen Geiger ausgebildet worden und hatte auch unter des Kapellmeisters Bonno (oder Bono) Leitung sich mit der Weise der italienischen Schreibart bekannt gemacht, mit der er dann an Ort und Stelle, als er 1762 Gluck nach Italien begleitete, sich näher bekannt machte. Seinem leichtlebigen Naturell entsprach die tändelnde, mit dem bunten Schmuck eines brillanten Figurenwerks prunkende Weise Sammartinis am meisten und er ist weder in seinen Symphonien noch in seinen Messen und Oratorien, deren er eine ganze Reihe schrieb, darüber hinausgekommen. Wie Sammartini lauschte auch er dem Volk seine Bedürfnisse ab und wußte damit seinen Instrumentalwerken einen mehr volksthümlichen Charakter zu geben, so daß er damit selbst mit Haydn zu konkuriren vermochte, aber doch auch hier nur ganz vorübergehend, weil er, ganz wie Sammartini oder Boccherini, damit den Stil verflachte und zersetzte und nicht wie Haydn erneuerte und zu größerer Blüte brachte. Während bei jenen durch die eindringenden volksthümlichen Elemente die ursprünglich künstlerische Form herab gedrückt wird, bis zur bloßen Schablone, verarbeitet Haydn mit seiner künstlerisch durchbildeten Technik, die er sich in rastloser Arbeit angeeignet hatte, diese volksthümlichen Elemente zum Kunstwerk, so daß in ihm der neue Inhalt mustergiltige Form gewinnt.

Die Symphonien, Oratorien und Messen von Dittersdorf haben deßhalb auch ihren Schöpfer nicht überlebt, von seinen Opern nur eine und die andere, namentlich: „Doktor und Apotheker“. Aber auch von dieser gilt, was von den übrigen Werken gesagt wurde. Sie treibt ebenso wie diese aus der durchaus volksthümlichen Anschauung empor

und ist in sofern mit den dem gleichen Boden entstammenden Opern Mozarts verwandt; allein auch bei dieser Oper wie bei seinen andern macht es sich geltend, daß Dittersdorf weder die Fähigkeit besaß, noch auch den entscheidenden Drang verspürte, diese volksthümlichen Elemente wirklich kunstmäßig zu verwenden. Er begnügt sich überall damit, Situation und Stimmung leicht zu charakterisiren mit den einfachsten, schnelltreffendsten Mitteln und diese in derselben, mehr oberflächlichen, landläufigen Weise der Italiener zu verarbeiten. Die Motive der Ouverture sind durchaus im Charakter des unterhaltenden Possenspiels, das die Handlung bringt, gehalten, aber sie werden nur lose verbunden mit und neben einander eingeführt und leicht verwebt, so daß damit eigentlich nur die Form erfüllt wird, ohne auch der Stimmung umfassenderen Ausdruck zu geben. Das gilt auch von den Arien, denen es indeß nicht an reizenden Instrumentalbegleitungen fehlt; wie gleich der ersten der Leonore: „Wie kann wol Freude noch in meinem Herzen wohnen?“ Schablonenhaft und nur äußerst selten der Situation entsprechend sind die Koloraturen eingeführt. Besonders glücklich weiß der Komponist die komischen Partien zu charakterisiren, wie das erste Terzett zwischen Claudia, Sturmwald und Stößel bezeugt, in welchem selbst die Personen in entsprechender Weise auseinander gehalten sind. Er trifft dabei durchaus den richtigen Ton, aber damit begnügt er sich; die weitere Ausführung bringt uns nicht eigentlich weiter, weder in der Erkenntniß der Charaktere, noch der Handlung und ihrer treibenden Macht. Die beste Nummer ist wol das Duett zwischen Krautmann und Stößel: „Sie sind ein Charlatan“, das auch eine wirksamere Verwendung der hübsch erfundenen Motive zeigt und harmonisch reicher bedacht ist, während der Komponist sonst sich mit dem einfachsten harmonischen Apparat begnügt. Diesen weiß er ganz geschickt melodisch und rhythmisch auszuschmücken, ohne indeß wenig mehr

damit zu erreichen, als eine sinnlich reizvollere Darstellung. Er schließt jeden Akt schon mit einem weitausgeführten Finale und im ersten weiß er einen, wenn auch sehr äußerlichen, doch wirksamen Effekt zu erreichen durch die ununterbrochene Wiederholung in den Singstimmen und dem Orchester von Tonika und Dominant — d — a — zur besondern Charakterisirung der Worte: „Mir schlägt mein Herz gleich einem Hammer". Bei alledem würden diese wirklich komischen Partien noch ungleich mehr wirken, wenn die ernstern, oder doch rein lyrischen, gehaltvoller sich erwiesen, wenn sie inniger und tiefer empfunden wären. Allein sie entspringen aus ziemlich derselben Lebensanschauung. Gleich die erste, bereits erwähnte Arie der Leonore gibt ein selbstredendes Zeugniß dafür; der Angst der jungen Tochter Stößels, sich mit dem ungeliebten Gatten vermählen zu müssen, gibt der Komponist in weit ausgeführtem Figurenwerk Ausdruck, genau so wie dem Entzücken, das sie bei dem Gedanken empfindet, an die „Süßigkeit eines Bandes, das Hymen knüpfet, wenn Herz und Hand zugleich entschlüpfet".

Das ist es namentlich, wodurch der große Meister der dramatischen Musik — Mozart — solch ungeahnte Wirkung erreichte, daß er nicht nur den rechten Ton für jede einzelne Stimmung trifft, sondern daß er diesen in seinen feinsten Zügen erfaßt und darstellt und in allen seinen mannigfachen Beziehungen zu Situation und Handlung; und indem er dann die rein lyrischen Partien mit der ganzen Gewalt seiner Innerlichkeit erfaßt und ausführt, treten auch die komischen Partien in ganz andere Beleuchtung und die Darstellung erhält bei vollster künstlerischer Gestaltung doch unmittelbar wirkende Wahrheit und Lebendigkeit.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) wurde früh durch seinen Vater Leopold Mozart — einer der trefflichsten Musiker seiner Zeit — in die Wissenschaft und Praxis der Tonkunst eingeführt.

Die Werke seiner frühesten Kindheit, die Menuetten, welche er in seinem fünften und sechsten, die Sonaten für Geige und Klavier, die er in seinem siebenten, achten und neunten Lebensjahre schrieb, ebenso wie die Symphonien für Streichinstrumente, Oboen und Hörner, denen er dann auch Fagotte, Trompeten und Pauken hinzufügte, aus späterer Zeit, zeigen die staunenerregende Herrschaft über die Formen, die der geniale Knabe bereits als Organismus, nicht als Mechanismus, als Schablone erfaßte.

Das gilt aber auch von den größern Werken aus jener Zeit: „Gallimathias musicum“ (1766) und der lateinischen Schulkomödie: „Apollo et Hyacinthus“ (1767).

In den beiden ersten dramatischen Werken des Knaben, der Operette: „Bastian und Bastienne“ und der komischen Oper: „La finta semplice“ (1768) macht sich selbst schon ein Grad von individueller Selbständigkeit geltend; sie zeigen, wie sicher der Knabe von seinem Genius bereits jetzt geführt wird.

Die Operette ist auf das deutsche Lied gebaut, während die komische Oper: „La finta semplice“ den Stil der italienischen Oper festhält, den der Meister später so genial mit dem deutschen zu vereinigen wußte.

Die Kunstreisen, welche er schon als Knabe unternahm und die er als Jüngling fortsetzte, machten ihn dann mit allen weitern Bestrebungen und Errungenschaften auf allen Gebieten der Tonkunst bekannt; in Mannheim gewann er die eigentliche Grundlage für die Besondersgestaltung seines Instrumentalstils und in Paris lernte er an den Opern Glucks die prägnante Art des dramatischen Ausdrucks, bei Gretry, Philidor u. a. die leichtere Verwendung desselben; Italien aber erschloß ihm den wunderbar strömenden Born einer reizvollen Melodik und so erscheint er früh für sein großes Werk vollständig vorbereitet und ausgerüstet.

Schon in der ersten seiner monumentalen Opern: „Idomeneus“ finden wir ihn bemüht, die verschiedenen Elemente zu vereinigen, was ihm indeß hier noch nicht durchgreifend gelang. Er schrieb die Oper für italienisch gebildete Sänger und so hält er noch in den Solosätzen ziemlich einseitig am Stil der italienischen Oper fest, ihn zugleich aber mit der ganzen Innigkeit und Wärme seines Wesens erfüllend, so weit das eben der Stoff zuließ.

Dieser ist, wie in jener Zeit gewöhnlich, dem griechischen Sagenkreise entlehnt und in der ganzen Anschauungsweise des Jahrhunderts ausgeführt.

Idomeneus, König von Kreta, hatte auf seiner Rückfahrt zur Heimat, der er, dem Griechenheere zugehörig, durch den trojanischen Krieg veranlaßt, länger als zehn Jahre fern geblieben war, von dem Zorn des gegen das Griechenheer ergrimmten Meergottes Neptun furchtbar zu leiden und während eines schrecklichen Sturmes war er schwach genug gewesen, zu geloben, den ersten ihm in der Heimat begegnenden Menschen dem Gott zu opfern. Die Elemente beruhigten sich und glücklich gelangte Idomeneus zur heimatlichen Küste, wo ihm sein Sohn Idamantes zuerst entgegentritt. Um diesen von dem Opfertode zu retten, befiehlt er ihm, Elektra, die Tochter des Agamemnon, welche Zuflucht auf Kreta gefunden hatte, in ihr Heimatland zurückzugeleiten, es ihr als ihr väterliches Erbe zurückzuerobern und mit ihr zu beherrschen. Elektra ist glücklich über diese Wendung ihres Geschicks, da sie den Prinzen leidenschaftlich liebt; allein dieser liebt Ilia, die Tochter des Königs Priamus von Troja, die gleichfalls nach Kreta geflüchtet war und die des Prinzen Liebe heiß erwidert. Um der verhaßten Ausführung des väterlichen Befehls, die ihn auf immer von Ilia trennen würde, zu entgehen, sucht der Prinz den Tod im Kampf mit dem Ungeheuer, das von dem über

den Wortbruch des Idomeneus erzürnten Gott Neptun nach Kreta gesandt ist und hier schreckliche Verwüstungen anrichtet. Allein Idamantes besiegt das Ungeheuer und wird von den Seinen im Triumph zurück gebracht; jetzt ist der Vater gezwungen zu offenbaren, daß er den eigenen Sohn durch sein furchtbares Gelübde dem Tode geweiht, und er schickt sich an, das Opfer zu vollziehn; begeistert bittet Ilia für den Geliebten sterben zu dürfen; da erbebt die Bildsäule Neptuns, ein starkes Getöse bezeugt die Nähe des Gottes und eine Stimme verkündet, daß er versöhnt ist, daß Idamantes leben bleiben und Ilia zur Gattin nehmen solle. An dem allgemeinen Jubel, den dies Gottesgebot hervorruft, vermag nur Elektra nicht theil zu nehmen; um die Qualen der Eifersucht zu beenden, ersticht sie sich.

Der Stoff wie seine Behandlung durch den Verfasser des Textbuchs entsprechen durchaus den Anforderungen, welche der Stil der italienischen Oper in seiner Umgestaltung, die er durch Gluck erfahren hatte, stellte, und Mozart acceptirte ihn, aber ihn zugleich schon mit jugendlichem Geiste ausgestaltend. Wie der ältere Meister so deklamirt auch Mozart seine Rezitative viel schärfer accentuirend und mehr sinngemäß deklamirend, als die Vertreter der italienischen Oper bisher, und die größere Ausführlichkeit, mit welcher er seine Arien singt und zugleich instrumental erläutert, läßt allerdings die Oper weniger dramatisch erscheinen als die entsprechenden Opern Glucks. Die Rezitative Mozarts sind schon in dieser Oper meist von höherem Werthe, als die meisten von Gluck, und dabei ist die Instrumentalbegleitung auch mehr noch wie bei diesem Meister emsig bemüht, den Text in ihrer Weise zu erläutern. Damit schon gewinnt Mozart eine wesentlich andere Stellung dem Dramatischen gegenüber als Gluck. Dieser betont bekanntlich etwas einseitig die dramatische Entwickelung, welche durch die Musik

nicht aufgehalten werden soll, während Mozart jetzt schon bemüht ist, diese dramatische Entwickelung durch die energische Ausbreitung seiner Musik zu unterstützen. Daher wurde das Rezitativ, das bei Gluck noch vorwiegend nur rhetorische Bedeutung hat, bei Mozart zu einer mehr dramatischen Macht, zu einem wesentlichern Förderer der ganzen dramatischen Entwickelung und der jugendliche Meister mußte auf diesem Wege dazu gelangen, auch der Arie erhöhte Eindringlichkeit und Wirkung zu geben. Bei Gluck ist die lyrische Stimmung der Personen mehr auf sich selbst bezogen und deßhalb genügt ihm auch in den meisten Fällen die knappe Form des Liedes. Früh versuchte Mozart in seinen Arien die einzelnen im Rezitativ oder Dialog dargelegten Momente der dramatischen Entwickelung abschließend zusammen zu fassen, um dadurch den weitern Verlauf vorzubereiten; seine Arie wird deßhalb weit über die engen Grenzen des Liedes hinausgedrängt und ordnet sich in größern Dimensionen, nach durchaus symmetrischen Verhältnissen. So werden Rezitativ und Arie die wesentlichsten Mittel der dramatischen Darstellung, der individuellen Charakterzeichnung, welche dieser zur Voraussetzung dient. Damit ist aber wieder eins der Hauptmerkmale angedeutet, durch die sich der Stil Mozarts von dem des ältern Meisters Gluck unterscheidet.

Die größere Ausführlichkeit, mit welcher Mozart jede einzelne Scene musikalisch darstellt, kommt indeß im Idomeneus meist nur den Chören und Ensembles zu gut: die Rezitative und Arien erscheinen dagegen häufig etwas zu weitschweifig, mehr als der dramatisch lebendige Fortgang gestattet. Die meisten sind mit einer Begeisterung und einem genialen Feuer ausgeführt, daß jede einzelne unwiderstehlich wirkt, aber ihre Häufung läßt bald Ermüdung eintreten. Einzelne und vor allem die Chöre und Ensembles, wie das zweite Finale,

erlangen bereits hohe echt dramatische Bedeutung. So hatte der jugendliche Meister schon mit dieser Oper den Weg eingeschlagen, auf welchem er den Stil der Gluckschen Oper zu einem neuen, mehr universellen ausgestalten sollte. Wir erkennen, daß die Personen und Charaktere Glucks mehr als Typen einer fremden, künstlich der realen Welt nachkonstruirten Welt erscheinen; Mozart erst gelangte dazu, uns in die Welt der Wirklichkeit zu führen, diese in poetischer Verklärung zu zeigen. Dazu gab ihm der oben besprochene Stoff noch weniger Gelegenheit; die Figuren desselben sind noch nicht lebendig empfindende, von dem ewig neu gestaltenden Leben erzeugte Charaktere.

Solche bot ihm erst der nächste Opernstoff: „Belmonte und Constanze“ oder „Die Entführung aus dem Serail“.

Der Stoff entfaltet bereits individuelles Empfinden in den mannigfachsten Abstufungen und von den verschiedensten Lebenslagen erzeugt. Constanze und ihre Zofe Blondchen sind mit Pedrillo, dem Diener Belmontes, eines italienischen Edelmanns, in türkische Gefangenschaft gerathen und die beiden Frauen werden im Serail des Baßa Selim hart bedrängt; Constanze durch den Baßa selber, der sie ebenso mit seiner Liebe bestürmt, wie Osmin, der Diener und Aufseher über die Garten des Baßa, die Zofe mit seinen plumpen Liebesanträgen verfolgt. Constanze bewahrt ihrem Geliebten Belmonte ebenso die Treue, wie Blondchen dem dicken und widerwärtigen Osmin nicht ihren Pedrillo zu opfern gewillt ist. Belmonte, die Spur der Frauen verfolgend, wird in das Landhaus des Baßa geführt und trifft zunächst auf Pedrillo, mit dem er sofort einen Fluchtversuch verabredet. Dieser scheitert hauptsächlich an der Wachsamkeit des ebenso dummen als bösartigen Osmin. Die bereits auf der Flucht befindlichen Paare werden gefangen und vor den Baßa gebracht, und Osmin

erwartet, daß dieser die Flüchtlinge zu schmählichem Tode verurtheilt. Allein den Bassa, ein Renegat, der durch den Vater des Belmonte aus der Heimat getrieben worden war, faßt ein menschlich Rühren, daß er zum großen Aerger für Osmin beiden Paaren die Freiheit gibt und ihnen die Rückkehr in die Heimat gestattet.

Hier sind fest abgegrenzte und in sich abgeschlossene Charaktere zu zeichnen. Der originellste und meist ausgeprägteste ist Osmin; ebenso feig als genußsüchtig und boshaft, sucht er mit allen Mitteln seiner Sinnenlust wie seiner Tücke und Bosheit zu fröhnen. So schildert ihn uns schon seine erste Arie: „Wer ein Liebchen hat gefunden" und das anschließende Duett: „Verwünscht seist du sammt deinem Liede". In diesen beiden Sätzen hat der jugendliche Meister bereits seine wunderbare Kraft der Charakteristik glänzend bewiesen. Wie ernst er es damit nahm, das bezeugen auch die Briefe an seinen Vater, in welchen er den Charakter Osmins bespricht:

„Der Zorn des Osmin", heißt es in dem einen, „wird dadurch ins Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist. — Das: „Drum beim Barte des Propheten" ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaße und andern Tone eben den Effekt machen, denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel; er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern auch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F, sondern einen befreundeten, aber nicht den

nächsten (D minore) sondern den weitern (A minore) dazu gewählt."

Eine im Grunde verwandte Natur ist Pedrillo; eigentlich ist er nur durch den Glanz und Reiz der Jugend von diesem geschieden und so führt ihn auch der Meister ein. Wie Osmin ganz besonders durch die wunderbar originelle Arie: „Solche hergelaufne Laffen" prächtig charakterisirt ist, so ist Pedrillo durch die Arie: „Frisch zum Kampfe" und durch das unvergleichliche Duett: „Vivat Bacchus! Bacchus lebe!" gezeichnet. Wieder in andrer Weise ist Blondchen, das neckisch-koquette Kammerkätzchen par excellence charakterisirt. Mit der ganzen Glut und Tiefe seiner Empfindung erfaßt Mozart aber endlich das Hauptpaar: „Constanze und Belmonte", deren Gesänge in Bezug auf wahren und warmen Gefühlsausdruck nur wenige ihres Gleichen haben. Constanzes opferfreudiger, entsagungsbereiter Heldenmuth ist eben so trefflich gezeichnet, wie die in weichen Tönen sich äußernde Sehnsucht und Sorge Belmontes um die Geliebte. Zu den Meisterstücken von Charakteristik gehört auch die Ouverture, wie denn überhaupt in dieser Oper das Orchester bereits einen bedeutenden Antheil an der Interpretation und Illustration von Text und Situation zugewiesen erhält.

„Die Hochzeit des Figaro" bezeichnet insofern einen Fortschritt, als hier die Reihe der Empfindungen und Stimmungen wesentlich erweitert erscheint, und die Leidenschaften in Fluß gerathen sind.

Das Textbuch ist bekanntlich von da Ponte dem Lustspiel des französischen Dichters Beaumarchais entlehnt.

Graf Almaviva lebt mit seiner Gattin auf seinem Stammschloß, nach welchem ihm auch der lustige Barbier von Sevilla „Figaro" als Kammerdiener gefolgt ist. Dieser steht im Begriff, sich mit Susanne, der Zofe des Grafen, zu verheiraten. Diese

hat indeß auch Gnade vor den Augen des gnädigen Herrn gefunden, und um Zeit zu gewinnen, sie seinen Wünschen geneigt zu machen, begünstigt er die Eheansprüche, welche Marzelline, die alte Wirthschafterin des Doktors Bartolo aus Sevilla, auf Figaro geltend macht. Am Pagen Cherubim aber findet die Gräfin einen glühenden, leidenschaftlichen Verehrer, der selbst im Grafen Eifersucht zu erwecken weiß. Dadurch wird der Liebeshandel immer verwirrter, bis Marzelline und Bartolo erkennen, daß Figaro ihr Sohn ist. Mittlerweile hat auch Susanne dem Grafen ein Stelldichein zugesagt, doch nicht ohne der Gräfin Zustimmung; diese wechselt mit der Zofe die Kleider und nimmt an ihrer Stelle die Liebeserklärung des Grafen entgegen; dadurch wird auch Figaro getäuscht, und er wagt, um sich zu revanchiren, bei der vermeintlichen Gräfin — seiner Braut — eine Liebeserklärung, die ihm indeß nur Schläge einbringt. Die Brautleute versöhnen sich und erregen die Eifersucht des Grafen, der in Susannen gleichfalls nur die Gräfin sieht. Bald indeß erkennt er zu seiner Beschämung, daß er der Gräfin an Stelle Susannens seine Liebeserklärung machte und daß diese und nicht jene Figaro Gehör geschenkt hatte. Er erbittet und erhält natürlich die Verzeihung der Gattin.

So folgen fast alle Personen ihrer mehr oder weniger bis zur Leidenschaft gesteigerten Empfindung, und daher ist ihre Charakteristik eigentlich erst durch die Musik ganz zu vollenden. Sie nur hat die entsprechenden Mittel, die frivole und leidenschaftliche Lüsternheit des Grafen ebenso zu zeichnen, wie Susannens von Schalkheit und Sinnlichkeit in gleicher Weise geleitetes Liebessehnen; der Gräfin kummererfülltes Sinnen ebenso wie Cherubims erwachendes Liebesgefühl und all die wechselnden Empfindungen und Stimmungen der übrigen Personen. Dadurch aber, daß der Meister alle seine Charaktere mit dieser Schärfe zeichnet, gelangt er zugleich zu jenen wundervollen En-

sembleſätzen und Finales, wie ſie die Oper bisher nicht kannte. Solche mehrſtimmige Soloſätze, in denen die verſchiedenſten Perſonen mit den abweichendſten Empfindungen, widerſtreitenden Neigungen und Intereſſen auf einem Punkt vereinigt erſcheinen, mit denen die Situationen entſprechend abgegrenzt werden, und ſolche, den Gang der Handlung gewiſſermaßen reſumirenden Aktſchlüſſe, wie ſie Mozart in ſeinen Finales gewinnt, hatte kein Meiſter vor ihm, auch Gluck nicht geſchrieben. Bei alledem iſt noch ein wichtiges Moment bei dieſer Oper „Die Hochzeit des Figaro“ nicht zu überſehen, das ihr die höchſte kunſthiſtoriſche Bedeutung gibt: daß durch ſie der eigenthümliche, entſprechende Ton für die komiſche Oper feſtgeſtellt wurde.

Die italieniſche und auch die franzöſiſche komiſche Oper wußten die komiſche Wirkung nur durch gewiſſe Aeußerlichkeiten, durch die mit drollig wirkendem Figurenwerk ausgeſtattete Deklamation in ihren Geſängen zu erreichen. Im übrigen iſt der Stil der ernſten Oper nur herabgedrückt und vereinfacht; die weiten und breiten Formen derſelben kommen in der komiſchen Oper nur in knapperem Zuſchnitt und leichter gehalten zur Anwendung.

In Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“ iſt dagegen ein ganz anderer Ton angeſchlagen. Die Welt, aus der dieſe komiſche Oper ſtammt, wird durch Witz und Laune regiert und ſie beſtimmen auch durchweg den Charakter der Muſik dieſer Oper. Es iſt über ſie die ſonnige Helle verbreitet, die manchmal ſelbſt bis zur Gewitterſchwüle ſich ſteigert, durch die dann aber auch mit erhöhter Kraft die friſche, nährende und erheiternde Luft weht, welche noch rechtzeitig den Ausbruch eines verheerenden Gewitters verhindert. Dabei treibt dieſe ganze Muſik aus den innerſten Tiefen eines überreichen, gottbegnadeten Gemüths empor, nicht nur Phantaſie und Verſtand nehmen an ihr Antheil, ſondern auch hauptſächlich das Herz. Der Grundzug der ganzen Muſik

ist das gesunde, unverfälschte, natürliche Gemüthsleben und das gibt ihr den unwiderstehlichen andauernden Reiz, dessen Zauber uns immer wieder mit alter Macht umstrickt und umfängt.

Einen hochbedeutsamen Fortschritt auf dieser Bahn bezeichnet weiterhin: Don Giovanni.

Weiter noch, als in den vorerwähnten Opern wird bei ihr der Kreis der Individualitäten, die musikalisch darzustellen sind. Schon die andere Richtung, welche jetzt die Leichtfertigkeit nimmt, bestimmt die veränderte Behandlung. In Figaros Hochzeit scheitert sie an der, wenn auch schalkhaften, doch noch sittlichen Haltung einzelner Personen, welche leidenschaftliche Verirrungen verhindern und damit ein befriedigendes Ende herbeiführen. Im Don Juan führen dagegen Leichtfertigkeit und Gewissenlosigkeit zu schweren Konflikten und Verbrechen und endlich zum Untergange des Uebelthäters.

Der tragische Grundzug macht sich, wie schon in der Ouverture so im ganzen Werke, selbst in den leidenschaftlichen und den heitern Scenen geltend.

Die Einleitung der Ouverture deutet bereits den tragischen Ausgang an. Wild wie die ungezügelten Leidenschaften des wüsten Helden der Oper stürmt das Allegro herein und das meisterhaft verarbeitete Tonleitermotiv, das wie eine ernste Mahnung immer energischer hervortritt, wird ebenso hartnäckig durch das frivole Nebenmotiv hinweg gescherzt und unwirksam gemacht. Derselbe Kampf unheimlicher und ernster Mächte mit frevelhaft ungebundener Leichtfertigkeit geht durch die ganze Oper und namentlich in der scharfen Weise, in welcher die einzelnen Mächte jede für sich musikalisch charakterisirt sind, gewinnt der Kampf hochdramatische Bedeutung. Don Giovanni wie Leporello, sein Diener, sind beide von denselben niedern Trieben geleitet. Jener wird weder von verzehrenden Leidenschaften beherrscht, noch unterliegt er dem Einfluß andrer dämonischer Mächte, sondern

nur die niederste Genußsucht treibt ihn von Verbrechen zu Verbrechen und Leporello ist nur in sofern seinem Herrn entgegengesetzt, als er auch noch feige und faul erscheint, während Don Giovanni durch Muth und Energie allein unser Interesse gewinnt. Im übrigen theilt Leporello genau alle schlechten Eigenschaften seines Herrn; wie dieser möchte er glänzen und genießen und mit genau derselben gewissenlosen Leichtfertigkeit. Bei Don Giovanni erscheint sein an sich niederes Treiben immer noch in der chevalerésken Form der noblen Passion und in dieser Auffassung hat unser unvergleichlicher Meister ihn in gewissem Sinne glänzend ausgestattet. Ein Charakter wie Leporello aber ist nur dadurch künstlerisch verwendbar, daß er mit Humor aufgefaßt und energisch in dieser Weise ausgeführt wird.

Dabei nun verwendet Mozart alle Mittel der Opera buffa, den Parlandogesang der Italiener wie die burlesken Verzierungen der Franzosen und alle die drastischwirkenden Formeln und rhythmischen Rückungen in genialster Weise. So wird Leporello eine komische Figur in musterhafter Ausführung und er gewinnt selbst bei den hochernsten Scenen, wie gleich im Anfange oder im Sextett oder am Schlusse der Oper, entschieden Bedeutung für die dramatische Wirkung. Der Ausdruck seiner Feigheit hilft die Bedeutsamkeit der Situation herausheben und erhöht damit die tragische Wirkung derselben. Ebenso vortrefflich sind die andern Personen geschildert, die leidenschaftliche, schwergekränkte und racheerfüllte Donna Anna gegenüber der tiefgebeugten, hartgetroffenen und doch immer noch glühendliebenden Elvira und die naivunschuldige und doch nach verbotenem Genusse etwas lüsterne Zerline; der Tölpel Masetto, wie der mehr zur Liebe als zur That geneigte Don Ottavio sind ebenso vortrefflich charakterisirt wie endlich auch der steinerne Gast. In diesem Sinne sind die Arien wie Duette, Terzett u. s. w.: „Keine Ruh bei Tag und Nacht", „Welch ein

schreckliches Bild", „Wo werd' ich ihn entdecken?", die Registerarie: „Schönes Fräulein", „Mich verläßt der Undankbare", „Flieht des Heuchlers glattes Wort", „Reich mir die Hand mein Leben", „Treibt der Champagner Wein", „Schmäle, tobe, lieber Junge", „O Herz hör' auf zu schlagen", „Horch auf den Klang der Zither", „Ihr geht auf jene Seite dort", „Wenn du fein fromm bist", oder „In des Abends stillen Schatten" und die Briefarie, von höchster dramatischer Bedeutung. Sie entschleiern uns den Charakter der betreffenden Personen so vollständig, daß wir nicht einen Augenblick über die Motive ihres Handelns im Zweifel bleiben; dies wird so verständlich, daß wir unwillkürlich mit hineingezogen werden in Stimmung und Situation und nicht nur theilnahmslose Zuschauer bleiben, sondern die ganze Handlung fast selbstthätig mit durchleben. Das aber ist der höchste Zweck der dramatischen Darstellung und dieser ist nur in wenig Werken noch in dem Maße erreicht wie hier. Jede einzelne Arie und jedes Rezitativ ist der Individualität ebenso wie der Situation entsprechend treu ausgeführt und in den Ensemblesätzen und den mächtigen Finales werden die Personen zur Gesammtwirkung zusammengefaßt, die so unwiderstehlich noch niemals erreicht wurde. Das ist es, was diese Oper trotz ihrer hohen künstlerischen Stellung dennoch populär machte.

Mehr freilich noch gilt dies von seiner letzten Oper: „Die Zauberflöte" die, obwol auch sie den höchsten Anforderungen entspricht, volksthümlich in der edelsten Bedeutung des Worts geworden ist. Vor und nach Mozart haben andere Komponisten volksthümliche Opern geschrieben, deren einzelne Lieder und Gesänge im Volke wiederhallten, allein sie erreichten dies nur dadurch, daß sie zum Volk hinabstiegen und nur die leicht fasslichen und leichter verständlichen Gesangsphrasen in einfachster Form verwendeten. Mozarts Zauberflöte dagegen wurde, wie auch andere seiner Opern, populär, weil der Meister in ihnen einen

bisher im Volksliede nur ganz oberflächlich ausgesprochenen, oder doch nur angedeuteten Theil des Volksempfindens zum Kunstwerk verarbeitete.

Die das ganze Leben bewegenden, gährenden Leidenschaften und Witz und Humor haben weder am Händel-Bachschen, noch am Gluckschen Kunstwerk den mindesten Antheil; erst in den Instrumentalwerken Haydns wurden sie, aber mehr äußerlich, lebendig. Für Mozarts Opern sind sie die wahrhaft bewegenden Mächte geworden, und da er sie mit aller Glut seiner reichen Innerlichkeit wirken läßt, getragen von seiner Meisterschaft der Formgestaltung, wurden diese Schöpfungen populär in der höchsten Bedeutung des Worts.

Die Zauberflöte ist zugleich die deutscheste Oper geworden, die bisher geschrieben wurde, nicht deßhalb, weil ihr ein deutscher Text zu Grunde liegt, das ist bei Belmonte und Constanze gleichfalls der Fall, sondern deßhalb, weil sie den ganzen Apparat der italienischen Oper aufgibt und sich wie das deutsche Singspiel nur auf dem Grunde des deutschen Liedes aufbaut.

Für einzelne Charaktere, wie Papageno oder Sarastro, genügt dem Meister die Liedform in ihrer einfachsten Gestalt; bei andern wieder, wie bei Tamino und der Pamina, erweitert er das Lied scenisch, um den bedeutsamen Gefühlsinhalt nicht nur vollständig zu erschöpfen, sondern auch in der knappsten Form darzustellen.

Das ist das Zeichen der höchsten Reife des Meisters, daß er hier den tiefgemüthlichsten und zum Theil hochgradig leidenschaftlichen Inhalt in überzeugendster Treue, aber zugleich in der knappsten Form und mit geringen Mitteln auszusprechen im Stande ist.

Damit wurde namentlich diese Oper für die Weiterentwickelung der ganzen Gattung von höchster Bedeutung; durch

sie vor allen andern wurde der Schematismus der italienischen Oper von der Bühne verscheucht und Franzosen und Italiener giengen von jetzt an bei den Deutschen in die Schule, um bei ihnen den Organismus der Opernform zu studiren.

Bekanntlich ist der Text symbolisch intendirt, er verherrlicht in dem Kampf des Lichts mit der Nacht die Ideen des Freimaurerthums und nimmt vielfach direkt Bezug auf dasselbe. Auch die Musik läßt dies nicht unberücksichtigt; sie erscheint in jenem berückenden Licht, in welchem die wunderbare Märchenwelt strahlt. In diesem Sinne wahlte der Meister auch die Fugenform für die Ouverture, die uns mit bestrickender Macht in diese Zauberwelt einführt. Es ist nicht nothig auf Einzelnes näher einzugehen, die wunderbaren Mannerchore, die Lieder und Arien gerade dieser Oper sind viel zu bekannt und ihr unvergänglicher Zauber wirkt so gewaltig auf jedes nur einigermaßen empfängliche Gemüth, daß sie keines weitern Hinweises, keines erläuternden Worts bedürfen.

So war durch Mozart mit diesen Opern auf dramatischem Gebiet erfullt worden, was Haydn auf instrumentalem auszuführen begonnen hatte: das Leben mit seinen mannigfachsten Beziehungen war zur treibenden Macht der dramatischen Entwickelung geworden; damit aber ist unstreitig auch der höchste Standpunkt gewonnen, den die Oper und das Drama überhaupt nur einnehmen können.

Daher schuf von ihm aus auch der dritte große Meister der Instrumentalmusik, Beethoven, seine einzige Oper, die allerdings daher wol auch die größte der Gattung geworden ist.

Ludwig van Beethoven (1770—1827) nahm nur insofern einen etwas veranderten Standpunkt dem Dramatischen gegenüber ein, wie die beiden großen Vorganger auf diesem Gebiet — Gluck und Mozart — als er der Instrumentalbegleitung einen noch ungleich hohern Antheil an der Gesammt-

darstellung zuweist, wie jene Meister. Es wurde ihm leichter, instrumental, als vokal zu erfinden, und seine Vokalmelodien entfalten meist nicht den gleichen Reiz wie seine Instrumentalmelodien. Dem Text die Sprachmelodie abzulauschen, um sie dann zu möglichst selbständiger Vokalmelodie zu steigern, das gelingt ihm nicht immer; er läßt viel öfter den dichterischen Gedanken auf seine Phantasie wirken, damit er hier Melodien erzeugt, die viel mehr nach instrumentaler, als nach vokaler Darstellung drängen. Diese besondere Thätigkeit aber ist für die dramatische Entwickelung von höchster Wichtigkeit, sie erhält dadurch besondere Lebendigkeit. Beethoven hält auch in seiner wunderbaren Oper „Fidelio" streng an den Vokalformen fest, aber er stellt sie meist mehr instrumental als vokal dar. Bei seiner Charakteristik der Personen schon wird die Instrumentalmusik ein wichtiger Faktor. Glucks und Mozarts Opern erhalten durch die instrumentale Begleitung nur die erhöhte Färbung und ergänzende Erweiterung; bei Beethoven werden die Instrumente absolut nothwendig zur Charakterzeichnung.

Der Stoff der Oper ist wol hinlänglich bekannt. Florestan, ein edler Spanier, wird von Pizarro — dem Gouverneur einer spanischen Festung — widerrechtlich in schmachvollster Gefangenschaft gehalten und Leonore — die Gattin des Unglücklichen — hat in der Hoffnung, diesen hier zu finden, als Bursche verkleidet unter dem Namen Fidelio beim Kerkermeister Rocco Dienst genommen. Sie macht auf dessen Tochter Marzelline gleich einen solchen Eindruck, daß diese ihren ursprünglichen Geliebten Jaquino, gleichfalls im Dienst des Kerkermeisters, aufgibt und ihr Herz dem neuen, Fidelio (Leonore) zuwendet. Auch dem Kerkermeister gefällt der neue Eidam besser und dadurch erlangt Leonore (Fidelio) die Erlaubniß, die betreffenden Kerker zu besuchen, bis auf einen; sie findet ihren Gatten nicht und vermuthet, daß er in dem ihr

hartnäckig verschlossenen Kerker schmachtet. Da erhält Pizarro, der verbrecherische Gouverneur, die Nachricht, daß der Minister Kunde davon erhalten habe, mit welcher Willkür er Unschuldige gefangen halte, und deßhalb bereits unterwegs sei, um die unter des Ungetreuen Aufsicht stehenden Gefängnisse zu untersuchen. Daher beschließt Pizarro den Tod Florestans und da sich Rocco weigert zu morden, so gibt er ihm den Befehl, eine im Kerker befindliche, jetzt vermauerte Cisterne bloß zu legen, dann aber werde er selbst kommen um das blutige Werk zu vollbringen. Leonore weiß den Kerkermeister zu bestimmen, daß er sie in den Kerker zur Hilfsleistung mitnimmt. Hier findet sie auch ihren fast verschmachteten Gatten, und als der durch das verabredete Zeichen herbeigerufene Gouverneur auf ihren Gatten eindringt, um ihn zu durchbohren, deckt sie diesen mit ihrem Leibe, daß der Verbrecher erstarrt zurückschreckt; er schleudert sie bei Seite, und als sie sich zum zweiten Mal zwischen den Mörder und den Gatten wirft, erschreckt sie diesen durch ihren Aufschrei: „Tödt erst sein Weib!" Nur einen Moment stutzt der Verbrecher; er würde beide getödtet haben, wenn nicht noch im rechten Augenblick Leonore ein Pistol aus dem Busen zöge, das sie drohend dem Mörder entgegenhält. In demselben Augenblick verkündet auch ein Trompetensignal die Ankunft des Ministers. Pizarro muß von seinem Opfer ablassen, er wird natürlich zur gerechten Bestrafung gezogen und für Leonore und Florestan beginnt wieder die Zeit des reinsten Glücks.

Bei der oben bereits angedeuteten Stellung, welche Beethoven als Instrumentalkomponist dem Dramatischen gegenüber einnimmt, ist es ganz naturgemäß, daß er die Ouverture in noch engere Verbindung zur eigentlichen Oper setzt, als die vorerwähnten Meister, so daß seine Ouverture gewissermaßen untrennbar mit ihr verbunden ist.

Bekanntlich schrieb der Meister vier Ouverturen zu diesem Werke, die alle von dem gleichen Geist beseelt sind. Am wenigsten kommt er in der vierten — der sogenannten kleinen — in E-dur — zum Ausdruck; sie gibt ihn nur in allgemeinster Fassung.

Die einleitende Intrata zeigt an, daß es sich um eine große Heldenthat handelt, die gefeiert werden soll, aber schon nach vier Takten wird ein Sätzchen (Adagio) eingeführt, das uns andeuten soll, daß es kein Länder bedrängender Held, sondern ein schwaches Weib ist mit der wunderbaren Geschichte seines Herzens, dem der Jubel gilt. Diesem folgt wieder die Intrata in der Unterdominant und ihr dann wieder das Adagio, das dann zu einem die Erwartung mächtig steigernden Einleitungssatz erweitert ist, der direkt in das Allegro übergeht. Dies gibt nicht eigentlich eine neue Seite der bisher angeschlagenen Stimmung, sondern es führt diese nur reicher aus zu einem Bilde, das nur innerlich mit der Handlung verwandt ist. Die ganze Ausführung dieses Satzes erfolgt unter dem entscheidenden Einfluß der Situation, unter welchem auch die große Scene und Arie der Leonore heraustreibt. Dann geht der Meister auf die Einleitung zurück; allein jetzt ist der Jubel motivirt und so erscheint auch Leonorens Bild wie mit einem Glorienschein umgeben und an dem Jubelhymnus am Schluß betheiligen sich alle Instrumente, auch die Posaunen.

Die andern Ouverturen des Meisters zu dieser Oper nehmen noch direkter Bezug auf die Handlung, namentlich durch Aufnahme des Motivs der Arie, welche Florestan im Kerker singt, und das Signal, das den Minister anzeigt, mit der anschließenden wunderbaren Melodie: „Ach du bist gerettet."

Besonders ausführlich ist die dritte (Leonoren-)Ouverture, die jetzt in der Regel in den Zwischenakt verlegt wird. Die ersten Takte eröffnen uns einen Blick in die Seele der edlen Frau, deren Frieden in so furchtbarer Weise getrübt ist und

das Motiv aus der Kerker-Arie deutet auf den Grund der fieberhaften Aufregung, in welcher die liebende Gattin sich befindet. Das erste Thema des Allegro charakterisirt den hohen Adel, den heldenmüthigen Sinn der unvergleichlichen Frau, das zweite ihr hoffnungsreiches Gottvertrauen und die Verarbeitung beider gibt uns ein wunderbar treues Bild von dem erhebenden Kampf des heldenmüthigen Weibes bis zu dem in der erwähnten Weise angedeuteten und mit Jubel gefeierten Siege.

Die erste Nummer der Oper, das reizende Duett zwischen Marzelline und Jaquino: „Jetzt Schätzchen, jetzt sind wir allein", zeigt schon, wie anders das Orchester bei unserm Meister eingreift, als bei den frühern Meistern. Jaquino, in richtiger Erkenntniß der Gefahr, welcher seiner Liebe droht, ist mit Marzelline allein und möchte die Gelegenheit benutzen, die Halbverlorene zurück zu erobern; daß er dabei nicht gerade großen Muth entwickelt und nicht sehr redselig sein kann, ist klar, aber auch Marzelline hat wenig Lust, sich mit ihm zu unterhalten; ihre Gedanken weilen bei „Fidelio" und sie hat für Jaquino auf seine hastig herausgestoßenen kurzen Sätze fast noch knappere, kurz angebundene Gegenreden und so fällt hier dem Orchester die bedeutsamste Rolle zu; es muß eigentlich immer erst in Zusammenhang bringen, was die beiden Leutchen nur stoß- und ruckweise vorbringen, es muß offenbaren, was sie verschweigen. Anfangs deklamirt Jaquino noch höchst klang- und gesangvoll seine Anrede, so daß das Orchester hier nur begleitend eingreift; in der Verarbeitung des Begleitungsmotivs charakterisirt es vortrefflich die verlegene Hast Jaquinos. Erst die abweisende Antwort Marzellinens macht seine Deklamation klangloser, und als ihn jene dann, freilich sehr ungehalten, zum Reden auffordert, da bettelt er wieder in einer rührenden Melodie, die ihm aber bald fast vollständig verloren geht, so daß das Orchester alle Hände voll zu thun bekommt, um durch die Verarbeitung des

erwähnten Motivs nicht nur die innern Zustände des Paars zu schildern, sondern auch die Form zu vollenden, und in dieser Weise geht es weiter. Dabei sind auch in der Deklamation selbst die beiden streitenden Verliebten auseinander gehalten und immer wo Jaquino die Worte ausgehen oder Marzelline was zu verschweigen hat, plaudert das Orchester lustig und wolgemuth weiter, daß es eine Lust ist, ihm zuzuhören. Prächtig sind auch die verschiedenen Empfindungen, welche die durch das mehrfache Pochen verursachte Störung bei beiden hervorbringt, geschildert und mit besonderer Wärme ist entsprechend die Stelle behandelt, bei welcher Marzelline ihres „Fidelio" gedenkt, und sie ist wesentlich im Ton von ihrer nachfolgenden Arie: „Ach wär ich nur mit ihm vereint" verschieden, obgleich sie im Grunde aus derselben Stimmung hervortreibt. Im Duett erscheint Marzellinen Fidelio im Gegensatz zu dem simplen Jaquino im hellsten Lichte. Hier gedenkt sie des geliebten „Fidelio" nur mit der höchsten Wonne; in der Arie gibt sie der Betrübniß darüber Ausdruck, daß sie „ihn noch nicht Mann nennen darf". Auch bei der Arie ist der Ausdruck viel mehr instrumental als vokal erreicht; namentlich weiß das Orchester — Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagott vereint mit den Streichinstrumenten — im zweiten Theil — dem C-dursatz — uns viel eindringlicher das von Marzelline erträumte Glück zu schildern, als sie es selbst im Gesange thut.

Die gesammte Opernliteratur kennt nur wenige Sätze wie der nun folgende: das kanonische Quartett, in welchem sich Singstimmen und Instrumente in gleicher Selbständigkeit vereinen, um eine hochdramatische Situation zu zeichnen. Leonore, Marzelline, Jaquino und Rocco sind durch dasselbe Ereigniß, die in Marzelline erwachte Liebe zu Leonore, in Aufregung versetzt, jeder in seiner Weise, Marzelline und Rocco sind hoch erfreut, Leonore und Jaquino schwer

geängstigt und bedrückt. Die Melodie charakterisirt die Grundstimmung vortrefflich, namentlich sind die genial eingestreuten Pausen ganz außerordentlich geeignet, die Rückhaltung, mit welcher jede der handelnden Personen ihre ganze und tiefe Erregung ausspricht, zu bezeichnen. In der besondern Weise, in der jede einzelne der Personen die Melodie kontrapunktirt, spricht sich dann die abweichende Art ihrer Stimmung aus. Gegen die von der höchsten Glückseligkeit erzeugten längern Melismen und Passagen der Marzelline machen sich nicht nur die freudig erregten klangvoll abgestuften Accente, mit denen Rocco die Worte singt, geltend, sondern auch der wehmüthige Ernst der andern beiden: Leonore und Jaquino. Diese beiden treten als Mittelstimmen mit ihrer schmerzlichen Erregung zurück gegen Marzelline und Rocco, welche der Situation entsprechend die Außenstimmen bilden. Dazu tritt eine wahrhaft wunderbar geführte Instrumentation; die von Violen, Violoncelli und Kontrabaß ausgeführte achttaktige Einleitung öffnet wie mit Geisterhänden die Herzen, um uns einen tiefen Einblick in dieselben zu gestatten, und wie dann mit dem Gesang zugleich einzelne andere Instrumente hinzutreten und allmählich immer mehrere und sich an der Darlegung der Stimmung selbständig betheiligen, werden wir mitten hineingezogen zu warm mitempfindenden Hörern.

Für die Charakteristik des gemüthlichen Kerkermeisters ist seine nunmehr folgende Arie: „Hat man nicht auch Gold daneben" hochbedeutsam und diese ist dann wieder trefflich in dem nachfolgenden Ensemblesatz „Gut Söhnchen, gut, hab' immer Muth" verwerthet. Mit wunderbarer Treue folgt der Meister hier den verschiedenen Anschauungen und schafft so einen Satz, welcher den dramatischen Verlauf nicht aufhält, sondern ihn ganz im Gegentheil befördert.

Ein origineller Marsch führt den Gouverneur Pizarro ein und damit wird die Katastrophe vorbereitet. Er nimmt die

Briefe in Empfang und findet darunter auch jenen, in welchem ihm vertraulich die Ankunft des Ministers angezeigt wird. Die Arie, in welcher er seinen Entschluß kund thut, an seinem unglücklichen Gefangenen „nunmehr die Rache zu kühlen", zeigt uns einen Teufel in Menschengestalt. In gleichem Grade hat bestialische Wildheit und Bosheit noch niemals musikalisch Ausdruck gewonnen. Meisterhaft ist dann wieder auch in Tönen gezeichnet, wie Pizarro im folgenden Duett mit Rocco sich verstellt und diesem einzureden versucht, daß nicht schändlicher Haß ihn dazu treibt, den unglücklichen Gefangenen zu verderben, sondern daß das Staatsinteresse seinen Tod verlangt. Seine gleißnerische Bosheit ist auch musikalisch trefflich in Kontrast gesetzt mit der subalternen Unterwürfigkeit und der entsetzten Ehrlichkeit, mit welcher der brave Kerkermeister das Ansinnen, den Mord an Florestan zu vollziehn, entschieden zurückweist. Der Meister folgt hier mit großer Treue dem Text, um jedes bedeutsamere Wort auch instrumental zu illustriren und uns damit die ganze lastende Schwere der Situation, die nunmehr zur Entscheidung drängt, recht fühlbar zu machen. Damit aber ist auch die nachfolgende Scene der Leonore nothwendig herbeigeführt. Jede einzelne Redewendung des Rezitativs wird auch musikalisch in feinsinnigster Weise ausgeführt und das Adagio: „Komm Hoffnung, laß den letzten Stern" mit dem Horntrio zur Begleitung, verscheucht alle Beängstigung, welche uns die vorhergehenden Scenen bereiteten, und das mächtig packende Allegro (con brio) bringt es uns zur felsenfesten Ueberzeugung, daß Leonore nicht wankt, daß sie „gestärkt durch die Pflicht der Gattenliebe zur Stelle dringt, wo Bosheit den geliebten Gatten in Fesseln schlug."

Die nächste Scene bringt Leonore die Gewißheit, daß ihr Gatte sich unter den gewöhnlichen Gefangenen nicht befindet. Mit Marzelline vereint hat sie den Kerkermeister zu bewegen

gewußt, die Gefangenen einmal kurze Zeit an die frische Luft des Gefängnißgartens zu bringen. Die wunderbaren Schönheiten des Gefangenenchors sind zu oft anerkannt worden, als daß es hier noch nothwendig wäre, darauf näher einzugehen. Das anschließende Duett zwischen Rocco und Leonore gibt wieder ebenso wie der Chor kostbare Belege dafür, wie emsig der Meister dem Text folgt, um ihn musikalisch vollständig zu erläutern, und wie er doch immer die prägnanteste Form herausbildet. Charakteristisch ist auch wieder das brutale Eingreifen des Gouverneurs gezeichnet und aus der Klage der wieder in ihren Kerker getriebenen Gefangenen, den Zornausbrüchen Pizarros, den besänftigenden Entschuldigungen Roccos und den entsprechenden Gefühlsausbrüchen der Leonore und Marzelline gestaltet der Meister einen außerordentlich gewaltigen und dennoch beruhigenden Schlußsatz, der in uns die Ueberzeugung verstärkt, daß die opferfreudige Liebe zum Siege führen muß.

Die Einleitung zum zweiten Akt ist ein instrumental ausgeführtes Nachtstück, das uns bis ins Innerste schaudern macht; es führt uns in den finstern Kerker, in welchem Florestan schmachtet, und dessen Rezitativ: „Gott, welch Dunkel hier" gibt die entsprechende Erläuterung, indem mit den Motiven, welche in der Einleitung verwendet sind, einzelne Redewendungen begleitet werden. So unmittelbar ergreifende Vokalmelodien wie zum Adagio cantabile: „In des Lebens Frühlingstagen" hat Beethoven nur wenige gesungen und sie steht im ergreifenden Kontrast zu dem in einer an Wahnsinn grenzenden, doch ruhigen Begeisterung gesungenen Allegro: „Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft", das der Situation entsprechend mehr abgerissen deklamirt wird, während die Instrumente, wieder vorwiegend melodisch geführt, die Form erfüllen. Die Oboe namentlich ist es, Leonorens Bild repräsentirend, die sich mit mächtigem Schwunge erhebt, als wollte der Meister durch sie

dem Gefangenen kund thun, daß die Mauern seines Kerkers bald gesprengt werden, daß er seine Freiheit durch das Liebste, was er sein nennt, wieder erhält. Auch die folgende Scene ist vorwiegend instrumental bedeutsam. Der Kerkermeister und Leonore sind hinabgestiegen in den Kerker, um das Grab für Florestan zu graben, der nach der vorhergehenden Erregung in Schlaf versunken ist. Der Anfang der neuen Scene ist vom Meister melodramatisch behandelt worden. Das Melodrama hat an und für sich wenig Werth, aber in Fällen wie hier ist es dramatisch bedeutsam. Was in Leonore vorgeht, muß sie gewaltsam zurückdrängen, um sich nicht zu verrathen; die Unterhaltung, welche Leonore und Rocco führen, ist an und für sich wenig bemerkenswerth, aber dahinter verbirgt sich das mächtig erregte, fast überflutende Gefühl; dies darzulegen fällt als beste Aufgabe der Instrumentalbegleitung anheim und auch noch in dem anschließenden Duett zwischen Leonore und Rocco tritt sie in dieser Weise mehr in den Vordergrund. Die Singstimmen deklamiren wieder mehr und die Instrumente führen den Inhalt weiter aus. Als aber Leonore erst den Entschluß gefaßt hat, den Gefangenen zu retten, wer er auch sei, fühlt sie sich so erhaben, daß sie selbst weit schallendes Figurenwerk anstimmt, wie zu den Worten: „Ich will, du Armer, dich befrein“. —

Der Situation entsprechend ist der Ausdruck der Empfindung in diesem Duett noch zurück gedrängt; erst mit dem nachfolgenden Terzett kommt auch die lebendige, starke Empfindung wieder in Fluß. Florestan ist aus seiner Betäubung erwacht und während seiner Unterredung mit Rocco erkennt Leonore in dem Gefangenen ihren Gatten. Sie weiß Rocco zu bewegen, daß er ihr gestattet, mit einem Schluck Wein und etwas Brot den halb verschmachteten Unglücklichen zu stärken, und die Melodie, mit welcher dieser seinen Dank ausspricht, gehört zu den genial wahrsten, welche der Meister erfand. Nicht minder wahr ist der

Antheil ausgedrückt, den Rocco an dem Unglücklichen nimmt und „wie heftig das Herz der Gattin pocht", wie „es wogt in Freud' und scharfem Schmerz", das sagen uns die Instrumente nicht weniger überzeugend wie die Singstimmen, so daß dies Terzett wieder zu den Glanznummern des ganzen Werks zu zählen ist.

Von jetzt an drängt alles zur Entscheidung! Die Cysterne ist frei gelegt und auf das von Rocco gegebene Zeichen kommt Pizarro eilig herbei und es beginnt das Quartett, das an erschütternder Gewalt kaum seines Gleichen haben dürfte. Die teuflische Bosheit, mit welcher Pizarro seinem Opfer entgegentritt, um ihm zunächst zu sagen, wer ihm das Ende bereiten will; die sittliche Hoheit, mit der sich der fast verhungerte, wehrlose Gefangene zur Erwiderung aufrichtet, der lähmende Schreck, den Leonorens Dazwischentreten verursacht, namentlich ihr Ausruf: „Tödt' erst sein Weib", das alles wird so treu auch musikalisch dargestellt, daß wir auch hier mitten hineingezogen werden, alles das an uns selbst miterleben und wenn das Trompetensignal ertönt, das die Ankunft des Ministers ankündigt, möchten wir mitjubeln: „Du bist gerettet" und in das unvergleichliche Duett: „O namenlose Freude" mit einstimmen.

Was dieser Oper den unerreichten hohen künstlerischen Werth verleiht, ist vor allem der tiefsittliche Ernst, mit welchem sie bis in die feinsten Details hinein ausgeführt ist, so daß sie im Grunde keine Haupt- und keine Nebenpartien aufweist. Nur die größere oder geringere Bedeutung, welche die einzelnen Personen für den dramatischen Verlauf der Handlung gewinnen, bedingt den besondern Grad ihrer Bedeutung. Musikalisch sind Marzelline und Jaquino ebenso fein gezeichnet und ausgeführt, wie Leonore, Florestan, Rocco oder Pizarro, und die weniger bedeutenden Situationen stehen auf derselben Höhe der Ausführung, wie die wesentlichen und entscheidenden.

Dadurch, wie durch ihre bis in die feinsten Details vortreffliche Charakterzeichnung ist diese Oper, wenn nicht die größte, so doch gewiß die innerlich wirksamste, die erhabenste, sittlich reinigendste und läuterndste geworden.

In eine durchaus neue Phase der Entwickelung wurde die Oper durch die Romantik geführt.

Mit Romantik bezeichnen wir bekanntlich diejenige Richtung des menschlichen Geistes, bei der die Phantasie ausschließlich die Herrschaft gewinnt, die sich eine Welt zusammenträumt, in welcher gute und böse Geister wohnen und walten, welche zugleich durchgreifenden Einfluß auf die Welt der Wirklichkeit und auf das Geschick des Einzelnen gewinnen.

Die Romantik betrachtet aber auch die Welt der Wirklichkeit in eigenthümlicher Weise; sie bevölkert nicht nur den Himmel, sondern auch die Luft, das Wasser und die Erde mit Genien und Dämonen, mit Nixen und Zwergen und macht Wälder und Felder, Thäler und Berge zum Schauplatz des Treibens wesenloser Gebilde der Phantasie. Sie läßt diese thätig mit eingreifen in die Geschicke der Menschen und zeigt sie uns im Verkehr mit diesen, das Werk ihrer Hände fördernd oder auch hemmend und zerstörend. Damit aber bietet die Romantik der Tonkunst äußerst günstige Darstellungsobjekte: beide sind im Grund so nahe verwandt, daß man die Musik selbst häufig als romantische Kunst betrachtet. Auch sie stellt alles in wesenlosen Bildern dar, die sie zu berückender sinnlicher Wirkung auszuführen vermag, ganz im Sinne des romantischen Ideals.

Der erste Meister, welcher dies in dem durch Töne dargestellten Kunstwerk zu verkörpern unternahm, ist: Carl Maria von Weber (1786—1826). Bisher war das Hauptbestreben aller Meister der Tonkunst immer darauf gerichtet, einen tief innerlichen Gemüthsinhalt in vollendeten Formen darzustellen.

Daher mußte es die erste Aufgabe des Kunstjüngers sein, sich die Fähigkeit der Formgebung und Formgestaltung anzueignen. Die ersten und größten Meister waren unablässig bemüht, das ganze Darstellungsmaterial in einer Fülle von mehr oder weniger künstlich in einander gefügten Formen zu verarbeiten, in denen sie ihre Erkenntniß von Gott und Welt und deren Einwirkung auf Gemüth und Phantasie offenbarten. Die nachkommenden Meister aber suchten sich diese Formen dann zu eigen zu machen, um sie in eigner Weise zu verarbeiten und dem Ausdruck ihrer Innerlichkeit dienstbar zu machen.

Durch den Einfluß der Romantik wurde die sinnliche Wirkung mehr berücksichtigt und so erlangte allmählich auch in der Kunst und namentlich in der Musik die Wirkung des Materials höhere Bedeutung als die der Formen. Unseres Meisters Lebens- und Bildungsgang führte ihn früh direkt in diese Richtung. Die Romantik hatte in seiner Jugend einen Höhepunkt erreicht und das ganze Leben so durchdrungen, daß ihr nicht gut zu entrinnen war. Auch Webers Vater war in eigenthümlicher Weise davon stark beeinflußt und übte damit nachhaltige Wirkung auf seinen Sohn. Als er die ungewöhnlichen Anlagen desselben erkannte, war er eifrig darauf bedacht, ihnen die sorgfältigste Ausbildung zu Theil werden zu lassen. Aber er wollte auch früh Erfolge erreicht sehen und so sorgte er, daß sein Sohn in diesem Sinne in die Geheimnisse der Kunst eingeführt würde. Daher sagte ihm auch der Unterricht des Abbé Vogler am meisten zu. Schon die ersten Kompositionen des Knaben zeigen, daß er vielmehr die Wirkung durch das Klangwesen als durch die Formen sucht. Er förderte damit den Klavierstil ebenso wie den Orchesterstil, aber durchaus nicht die Klavier- oder die Orchesterformen. Und in diesem Sinne führte er auch die Oper weiter in eine neue Bahn. In den Opern, die er in seiner Jugend schrieb, beschränkte er

sich selbstverständlich auf die ihm geläufigen schlagenden Mittel zur Erreichung einer dramatischen Wirkung.

Das erste monumentale Werk derart, „Der Freischütz", gab zugleich dem wesentlichsten Grundzuge des deutschen Gemüths künstlerischen Ausdruck.

Das Dämonisch-phantastische des Stoffes hat von je in den deutschen Gemüthern immer den lebhaftesten Anklang gefunden. Namentlich beschäftigte sich der deutsche Geist gern mit dem Einfluß, den die bösen Geister der Hölle auf die Geschicke des einzelnen Menschen anscheinend gewinnen. Besonderer Gunst hatte sich seit Einführung des Christenthums immer der Teufel zu erfreuen, mit welchem es sofort in ernstlichen Kampf trat, und dieser beschäftigte Jahrhunderte hindurch die Gemüther. Zu allen Zeiten waren die Teufelshistorien, in denen der Teufel um eine arme Seele betrogen wird, besonders beliebt.

Das ist es auch, was dem Stoff der in Rede stehenden Oper die große Popularität sicherte, die ihm indeß erst die Musik Webers zu erringen vermochte.

Für die Schauer und Schrecken des Höllenspuks hatte er ganz neue Mittel gefunden. Sie machen sich schon in der Ouverture geltend und ziehen sich durch die ganze Oper hindurch und finden selbstverständlich in der Darstellung der Schrecken und Schauer der Wolfsschlucht eingehende Verwendung. Die Oper behandelt bekanntlich die Sage von den Freikugeln. Max, der Jägerbursche, ist mit Agathe, der Tochter des Försters Kuno verlobt und soll die Braut und die Försterei als Lohn für den nach altem Brauch zu leistenden Probeschuß erhalten. Caspar, sein Genosse beim Förster, aber ist dem Teufel verfallen und da die ihm gegönnte Frist zu Ende geht, hat er um Erneuerung derselben gebeten, doch der Böse gewährt sie ihm nur unter der Bedingung, daß er seinen Mitgesellen Max ihm zuführe. Caspar weiß diesen so zu umgarnen und durch höl-

lische Künste zu umstricken, daß er am guten Ausgange des Probeschusses verzweifeln muß und schließlich darein willigt, mit dem höllischen Verführer Freikugeln zu gießen. Nach dem Spruch: „Sechse treffen, sieben äffen" gehört die siebente dem Bösen und Caspar hatte es zu veranlassen gewußt, daß für den Probeschuß nur die siebente noch übrig bleibt, mit welcher Max die Braut erschossen hätte, wenn diese nicht, weil der Myrthenkranz vertauscht worden war, mit einem Kranz geweihter Rosen auf dem Festplatz erschienen wäre, von welchem die Kugel abprallte und den höllischen Verführer traf, der unter Verwünschungen dem Bösen verfällt. Ueber Max verhängt der Fürst die Verbannung, aber auf die eindringlichen Bitten der Braut und des Vaters, wie aller andern, mildert er den harten Spruch und gönnt ihm noch ein Probejahr.

Die Erscheinung des Bösen, wie die Charakteristik des Caspar und die Schilderung des Kugelgießens in der Wolfsschlucht veranlaßt nun zunächst den Meister zu einer Reihe von Malereien, die vorher noch nicht versucht worden waren. Der ganze Spuk in der Wolfsschlucht, die grausige Unterredung mit dem Bösen, die Beschwörungsformeln, die warnenden Bilder, welche Max den Eingang in die Wolfsschlucht wehren wollen, wie die verschiedenen Spukgestalten bis zum wilden Heere, welche das Kugelgießen begleiten, werden mit der größten Treue und Wahrhaftigkeit auch durch das Orchester geschildert. Derartige Tonmalereien waren vor Weber noch nicht versucht worden. Im wirksamsten Gegensatz dazu illustrirt er die reinen Charaktere mit um so glanzenderen Farben. Er übergießt auch die Wirklichkeit mit dem Zauberscheine der Romantik, läßt Agathe und Max in der wunderbaren Beleuchtung dieser phantastischen Welt erscheinen. Dabei erfordert das Lokalkolorit größere Berücksichtigung; Luft und Duft des Waldes — Jagdlust und ländliche Idylle als thatsächliche Voraussetzungen der ganzen Handlung

müssen in ihrer Wirkung auch musikalisch gekennzeichnet werden, damit aber war der dekorative Charakter der Musik von vornherein geboten. Zu einer wirklich dramatischen Entfaltung gelangt diese nicht, dazu bot auch der Text wenig Anregung; er legt sich in einzelnen Tableaux dar, welche die Musik mit einem unsere Sinne bezaubernden Scheine durchdringt und erleuchtet. Und auch Agathe und Aennchen und selbst Max sind mit diesem Glanz ausgestattet, der echt romantisch ihre Gestalten umhüllt. Sie rühren und entzücken uns, aber so tief uns zu erregen, wie die Gestalten eines Gluck, oder so mächtig uns in die Handlung mit hinein zu ziehen, wie die eines Mozart oder Beethoven vermögen sie doch nicht mehr. Die Musik trifft bereits weniger unsere innern, als vielmehr unsere äußern Sinne. Namentlich in den Ensemblesätzen zeigt es sich, daß die Charakteristik der Personen mehr nur äußerlich ist, sie wirken wie vortrefflich klingende mehrstimmige Gesänge, aber nicht wie Ensemble im Sinne eines Mozart oder Beethoven.

Mit „Euryanthe" hatte der Meister sich eine höhere Aufgabe gestellt. Während „Der Freischütz" noch mehr in das Gebiet des Singspiels gehört, ist „Euryanthe" durchaus „Große Oper"; aber sie wurde nicht populär wie jene. Die große Oper erfordert individuell gezeichnete Personen; diese führt schon das Textbuch nicht ein und Weber macht im Grunde auch nur geringe Anstrengung diese Mängel zu beseitigen. Die Oper bietet kaum einen einheitlichen Charakter. Es erscheint ziemlich unglaublich, daß ein Ritter wie Adolar, dessen Lob der König singt, auf die plumpe Herausforderung Lysiarts, die zur Anschuldigung der innig geliebten Braut — Euryanthe — wird, eingeht und nicht vielmehr den frechen Verläumder sofort mit dem Schwert züchtigt. Ein Ritter von der Gesinnung, wie er sie in den beiden Arien: „Unter blühenden Mandelbäumen" und „Wehen mir Lüfte Ruh" kundgibt, würde nimmermehr in

so frivoler Weise sich zu einer Wette, bei welcher Jemandes Ehre den Einsatz bildet, verstehen und einem solchen Schurken wie Lysiart Gelegenheit geben, seiner Braut zu dem Zweck zu nahen, ihre Treue auf die Probe zu stellen. Lysiart aber fällt sehr bald aus der Rolle; als er seinen Zweck bei Euryanthe nicht erreicht, ergeht er sich lang und breit in sentimentaler Klage und scheint von dem Reiz der Reinen wie geblendet; aber dennoch beschließt er, „Euryanthe" und „Adolar" zu verderben. In Eglantine, der falschen Freundin Euryanthens, findet er eine Bundesgenossin. Sie ist selbst leidenschaftlich in Adolar verliebt und weiß mit gleisnerischen Worten der Freundin das Geheimniß von dem Ring der Schwester Adolars zu entlocken. Diese hatte bei der Kunde, daß ihr geliebter Udo in der Schlacht gefallen war, Gift genommen und deßhalb mußte ihr Geist, wie Euryanthe Eglantinen erzählt, herum irren ohne Ruhe finden zu können, bis „der Ring, aus dem sie den Tod getrunken, der Unschuld Thräne netzt, im höchsten Leid und treu dem Mörder Rettung beut für Mord". Der Ring wird von Eglantine der Todten geraubt und ihn benutzt Lysiart, um Adolar dann zu beweisen, daß Euryanthe die gelobte Treue brach. Ein einziges Wort von dieser hätte genügt, um die ganze Intrigue als solche zu offenbaren; Euryanthe spricht es nicht und so verliert Adolar sein ganzes Besitzthum, das dem frechen Verläumder als Preis zufällt, und Euryanthe läßt sich ruhig von dem Geliebten in die Wildniß führen, wo er sie zu tödten gedenkt. Weil sie aber hier mit Freudigkeit für ihn den Tod erleiden will, legt er nicht Hand an sie, läßt sie aber unmenschlich und unritterlich genug hülflos in der Wildniß zurück. Hier findet sie der König und jetzt noch dauert es eine Weile, ehe sie das erlösende Wort ausspricht und den Verrath Lysiarts offenbart, was mittlerweile unnütz geworden ist, indem Eglantine selbst die schwere That bekannt hatte. Lysiart hat Burg und

Adelaïs Burg genommen und ist eben im Begriff mit Eglantine
sich zu vermählen. Im Hochzeitszuge wird diese von den Furien
der Rache gejagt und sie macht nicht mißzuverstehende Geständ-
nisse, deren Inhalt auf Adelar ist, der, aus welchem Grunde
wird nicht recht klar, nach einmal nach seinem ehrlichen Vor-
namen gekommen ist. Dem sich daraus ergebenden Zwiekampf
zwischen Adelar und Eglantine macht der nahende König ein
Ende, der bemerkt, daß Gurnemanz durch die Freude, ihren
Adelar wieder zu sehen, gerettet worden ist. Eglantine ist
darüber so erfreut, daß sie nunmehr offenbart, mit furchtbarem
Betrug sie im Verein mit Lysiart verübt; in Folge dessen
holt sie Lysiart den Dolch in die Brust. Er wird zum Tode
geführt; Gurnemanz aber ist wieder zum Leben erwacht, sitzt dem
Geliebten in die Arme und bittet ihn und sich, daß auch die
Strafe ihn erhalten möge, „der Unschuld Tränen hat den Ring
benetzt."

Ebenfalls hat die Dichterin — Helmine von Chezy —
mit diesen Figuren dramatisch nicht eingegriffen und auch der genialste
Musiker vermochte es nicht. Er bekundet sich darauf, in den
Personen den Geist der Ritterlichkeit, mit der Romantik und
diesem Weltalter zu harmonisiren, so daß die Musik auch der
verwöhnend dekorative Teil verbleibt. Die beiden romanzen Arien
Adelaïs und Eglantine der Gurnemanz: „Gnädiger im
Tode" sind in dieser Beziehung wahre Perlen innerhalb der
ganzen Richtung. Auch die warm gefühlten Sätze, wie das
Duett: „Nimm ganz die Seele mein" oder Eglantinens Arie:
„O mein Held ist unerreichbar" und Gurnemanz Cavatine: „So
bin ich denn verachtet" erheben sich nicht eigentlich zu indivi-
duellen Charakteren, so sehr sie auch die Situation erläutern.
Mit dem ganzen bestrickenden Zauber der Richtung sind die
mehr dekorativen Scenen ausgestattet. Vom ersten Takt der
Ouverture, die zu den bedeutendsten Ouvertüren der Gegen-

wart gehört, umfängt und umfächelt uns die sagenhafte Luft der Vergangenheit; besser als in Dekoration und Kostüm wird uns durch die Musik die ganze Pracht der romantischen Welt zum Bewußtsein gebracht. Wie die Ouverture zum „Freischütz" ist auch die zur Euryanthe vorwiegend aus Partien der Oper mehr potpourriartig zusammengesetzt, aber die sieghafte Gewalt, mit welcher jedes einzelne wirkt, verleiht doch dem Ganzen einen gewissen einheitlichen Zug. Ueberboten wird sie in dieser Richtung fast noch durch die festlichen Aufzüge, wie gleich der im ersten Akt. Die erste Scene bereits gibt ein wunderbar glänzendes Bild höfischen Lebens im Mittelalter, das aber von dem, mit welchem der erste Akt abschließt, bedeutend übertroffen wird. Im zweiten Akt sind in dieser Richtung die Tonmalereien charakteristisch, mit denen er instrumental die Erzählung von dem Ring und den damit verübten Betrug begleitet, wie mit denen er Adolars Romanze: „Wehen mir Lüfte Ruh" einleitet. Auch die Schilderung des traurig stillen Orts, an welchem Euryanthe sterben soll, ist außerordentlich gelungen, ebenso wie die des ländlichen Maienfests der nächsten Scene.

So erscheint die Oper wol als ein Fortschritt gegen den „Freischütz", indem sie die beschränktere Form des Singspiels aufgibt und damit jene erweiterte annimmt, aus der sich die sogenannte „Große Oper" entwickeln sollte, bei welcher gleichfalls die Musik mehr dekorativ, als die Personen und ihre Eigenart näher und von innen heraus zu charakterisiren, eingreift.

Das gilt auch von der letzten Oper des Meisters „Oberon", deren Stoff und seine Bearbeitung durch den Verfasser des Textbuchs — Planché — eine erschöpfendere dramatische Behandlung kaum zuläßt. Der Librettist hat aus der Erzählung einzelne Züge in Tableaux dargestellt und so lose verbunden, daß es nicht immer leicht erscheint, überall den Zusammenhang zu finden.

Die erste Scene zeigt uns „Oberon“, den König der Elfen, in Zwist mit seiner Gattin Titania und wir erfahren, daß ihn ein Schwur bindet, sich nicht eher mit ihr zu versöhnen, als bis ein Paar die gelobte Treue bewahrt in allen Fährlichkeiten des Lebens. Als er daher hört, daß Huon von Bordeaux als Sühne eines an Kaiser Karl verübten Frevels auf ein gefährliches Abenteuer ausgesandt wird, und daß Rezia, die Tochter des Kalifen von Bagdad, sehnsüchtig nach dem Ritter verlangt, so glaubt er in ihnen das Paar gefunden zu haben, das ihn von seinem Schwur entbinden soll. Er zeigt der Tochter des Kalifen den Ritter im Traum und zaubert diesen mit seinem Knappen Scherasmin herbei, gibt ihnen das wunderthätige Horn und den Wunderbecher und führt dann beide direkt nach Bagdad. Hier dringt Huon mit Hilfe des Zauberhorns in den Pallast, haut den Babekan nieder, als er eben mit Rezia verbunden werden soll, und entführt diese mit ihrer Zofe Fatime. Ihre Heimfahrt aber wird auf Oberons Geheiß durch Puck, der einen gewaltigen Sturm herauf beschwört, in welchem das Schiff zu Grunde geht, gehemmt. Rezia und Huon werden an das Land geworfen; während Huon sich hilfesuchend entfernt, wird Rezia von Seeräubern entführt und von diesen dann an den Emir Almansor als Sklavin verkauft, der alsbald in heftiger Liebe zu ihr entbrennt. Roschana, seine Gemahlin, aber faßt eine ebenso glühende Neigung zu Huon, der durch Oberon herbeigeschafft worden war, und sie sucht ihn durch die ausgesuchtesten Künste zu verführen. Hierbei wird sie von Almansor überrascht und sie bezeichnet, um sich vor seinem Zorn zu retten, Huon als den Uebelthäter, der sie mit Liebesanträgen bestürmt hätte. Der Ritter soll deßhalb mit Rezia den Flammentod erleiden; Oberons Horn aber rettet sie. Dieser erscheint selbst; er ist durch ihre bewiesene Treue seines Schwurs entbunden und führt das Paar, zu dem sich auch noch Fatime und Scherasmin, welche

beim Hofgärtner Almansors als Sklaven dienten, gesellen, nach der Heimat zurück.

Zu einer Entwickelung der Charaktere von innen heraus bot dieser Stoff und seine Verarbeitung durch den Verfasser des Textes noch weniger Veranlassung als die andern. Mit ihrem höchsten Vermögen einzutreten war demnach auch hier für die Musik wenig Gelegenheit; aber desto günstiger erwies er sich für die spezielle Begabung Webers, indem er vielfach Veranlassung gab, zu instrumentalen Illustrationen von Scenerie und Situationen, die seiner Individualität vollständig entsprachen. Mit noch weit blendenderen Farben wie das finstere Reich der Dämonen, wußte er das helle, schimmernde und strahlende der Elfen zu schildern. Die ersten Takte der Ouverture schon führen uns ein in ihr lustiges Reich und der erste Chor: „Leicht wie Feentritt" macht uns vollständig einheimisch in demselben. Beide gehören unstreitig zu den genialsten Erfindungen aller Zeiten. Ganz dasselbe gilt von den orchestralen Schilderungen des Sturmes und des Festes der Wassergeister im zweiten Akt. Auch das Leben am Hofe des Kalifen weiß der Meister gut zu charakterisiren, wobei er eine ursprüngliche Nationalmelodie verwendet.

Nicht minder glücklich sind die einzelnen Stimmungen charakterisirt, ohne daß sie zum einheitlichen Charakter zusammengefaßt werden; die einzelnen Solonummern, wie der erste Gesang der Rezia oder das Duett zwischen dieser und Fatime — die große Arie des Huon: „Von Jugend auf im Kampfgefild" und das prächtige Finale sind äußerst reizvoll ausgeführt. Auch der zweite Akt enthält eine Reihe ähnlich wirkender Nummern, die des Meisters Individualität in das glänzendste Licht stellen.

Mit diesen Opern war die neue Richtung, welche jetzt die Weiterbildung der Oper nahm, begründet, sie ist weniger auf dramatische Entwickelung, als vielmehr auf unmittelbare Wirkung berechnet.

Weber hatte so mit diesen Werken nicht nur das Reich der Romantik der Musik erschlossen, sondern auch der Entwickelung der Oper eine andere Richtung gegeben.

Zwei Meister sind hier zunächst zu nennen, von denen der eine durch seine eigene Individualität, der andere durch das Beispiel Webers angeregt, in derselben Richtung thätig sich erwiesen: Ludwig Spohr und Heinrich Marschner.

Spohr (1784—1859) erlangte zunächst als Geiger Weltruf und als Begründer der modernen deutschen Geigenschule historische Bedeutung. Daneben war er auch als fruchtbarer Komponist thätig und als solcher macht sich bei ihm wol zuerst die durch die Romantik erzeugte lyrische Selbstbeschaulichkeit, das Schwelgen in weichen Empfindungen und nebelhaften Bildern geltend. Seine Innerlichkeit ist eine so ungewöhnlich reiche und tiefe, daß er vielleicht schon den neuen Liederfrühling herauf beschwor, der wol als das glänzendste Produkt der Romantik zu bezeichnen ist, wenn er nicht über den vergeblichen Versuchen, seine Individualität an großen Ereignissen und Vorgängen auszuweiten, versäumt hätte, sich die Kunst der energischen Formgebung anzueignen. Von seinen überaus zahlreichen Werken: Opern, Oratorien, Symphonien, Violinkonzerten, Quartetten, Trios, Duos, Cantaten, Messen, Psalmen, Hymnen und Liedern haben sich nur einzelne Konzerte, ein paar Lieder und die Oper „Jesonda“ länger in der Gunst des Publikums zu halten vermocht.

Spohr erfaßte seine Stoffe mit dem größten künstlerischen Ernst und dem festen Willen, sie bis in das kleinste Detail erschöpfend zu behandeln, und er erreicht dies zumeist in den gewähltesten Ausdrucksmitteln, aber er vereinzelt alles und seine Empfindung ist durchaus nicht stark genug, die einzelnen feinen Züge einheitlich zu verbinden. Auch seine dramatischen Stoffe löst er in einzelne Gefühlsergüsse auf, die er aber kaum zur

gefestigten Scene einheitlich zusammenfaßt. Auf feiner organisirte Gemüther wirkt, in dieser Weise ausgeführt, seine Oper „Jessonda“ tief und auch nachhaltig, aber doch nicht mit jener Unmittelbarkeit, mit welcher dramatische Vorgänge wirken müssen.

Einzelne Scenen, wie gleich am Anfange die Trauerfeierlichkeit für den verstorbenen Raja, sind fast schon im Sinne der großen Oper angelegt und ausgeführt, und einzelne Arien der Jessonda wirken in demselben Sinne; andere Nummern, wie das Duett: „Schönes Mädchen wirst mich hassen“ oder das bekannte Duett zwischen Jessonda und Amazili zeigen den ältern Opernorganismus so umgestaltet, daß er im modernen Sinne dramatisch geworden ist. Allein diese Momente stehen doch zu vereinzelt, um die Wirkung zu erzielen, welche man vom Drama verlangt. Der Meister versäumte, sie gegensätzlich zu gruppiren und durch Höhenpunkte abzugrenzen; ihre ziemlich gleichmäßige Aneinanderreihung muß schließlich Monotonie erzeugen.

Eine höhere dramatische Begabung zeigt Heinrich Marschner (1795—1861), allein ihm fehlte wieder die Tiefe und Feinheit der Innerlichkeit und Wärme Spohrs, so daß auch er zu keinem fest ausgeprägten Stil gelangen konnte. Er schloß sich ganz direkt der Weise Webers an, der ihm an Kraft und Originalität der Erfindung unendlich überlegen ist, nicht aber auch an regem Sinn für eigentlich dramatische Entwickelung und Gestaltung. Erst spät war er dazu gelangt, die Musik zum Lebensberuf zu machen, und er beschäftigte sich alsdann sogleich mit der Opernkomposition. Unter der Anleitung von Carl Maria von Weber eignete er sich dessen reizendes Klangkolorit an, unterstellte sich daneben aber auch den Einflüssen Mozarts und Beethovens. Seine Vorliebe für Weber bekundet er auch in der Wahl seiner Stoffe. Wie dieser entlehnte er sie gern dem Bereich des Wunderbaren und Sputhaften mit bestimmter nationaler Färbung. Das Dämonische und Fantastische malt er

aber vielmehr vergröbert als Weber. Selbst das handgreiflichste Tongemälde Webers in dieser Richtung „Die Wolfsschlucht“ erscheint doch immer nur wie eine Episode aus einer fremden, nur in der Phantasie auferbauten Welt, nicht so derb realistisch, wie die entsprechenden Scenen in Marschners „Vampyr“ und „Hans Heiling“. Das ists, was Marschner nicht zum Romantiker im eigentlichen Sinne werden und ihn nur eine Zwitterstellung erreichen läßt. Er unterstellt sich dem Einfluß der Romantik, oder eigentlich dem des ersten musikalischen Romantikers in derselben Weise, wie er Haydn und Mozart auf sich einwirken läßt. Die Traumwelt der Romantik erlangt dadurch fast realistische Bedeutung bei ihm. Weber erblickt auch die Welt der Wirklichkeit im romantischen Lichte, selbst die Volksscenen im „Freischütz“ wie in „Euryanthe“ sind mit dem Zauberlicht der Romantik übergossen und „Aennchen“, „Fatime“ und „Scherasmin“ repräsentiren vielmehr die neckische Kobolds-laune jener Märchenwelt, als den alles verkehrenden Humor der realen Welt. Marschner dagegen zeigt überall das Bestreben, nicht nur die wirkliche Welt so realistisch als nur möglich aufzufassen, sondern auch dem Spuk, welcher in sie hineinragt, möglichst handgreifliche Gestalt zu geben. Sein ebenfalls mehr auf die äußere Darstellung gerichteter Sinn erfaßt überall weniger den poetischen Inhalt, als vielmehr die rein reale Erscheinung des Lebens. Seine Volksscenen und komischen Situationen im „Templer und die Jüdin“, wie in „Vampyr“, sind daher mehr drastisch wahr, als fein entwickelnd gezeichnet und dieser, mit einer gewissen Derbheit sich geltend machende Grundzug zeigt sich selbst in den tragischen Scenen seiner beliebtesten Oper, „Der Templer und die Jüdin“, und drückt auch diese merklich herab. Neben einzelnen fein angelegten und meisterlich ausgeführten Partien stehen andere, in denen die dramatische Wirkung mit den brutalsten Mitteln gesucht und erreicht wird.

Daher haben auch die beiden Opern, welche der romantisch konstruirten Welt angehören, wie „Hans Heiling“ und der „Vampyr“, nicht den Erfolg gehabt, wie die, welche auf dem Boden der wirklichen, wenn auch romantisch verklärten Welt spielt: „Der Templer und die Jüdin“. In allen diesen Opern finden wir Sätze mit warmer, lebenswahrer Empfindung, aber daneben auch viel Mittelgut, das den Gesammteindruck stört. Die wirklich dramatische Wirkung sucht Marschner meist mit den banalsten und brutal wirkenden Mitteln, die er von Weber entlehnt und vergröbert, ebenso wie die zur Charakteristik der Geisterwelt, welche im Vampyr und in Hans Heiling in die Welt der Wirklichkeit eingreifen. Daher vermochten auch diese Opern keine höhere Stellung innerhalb der ganzen Entwickelung zu gewinnen, wenn sie sich auch auf dem Repertoir der Bühne noch erhalten.

Noch weniger selbstschöpferisch bedeutsam erwies sich diese neue, durch die Romantik erzeugte Richtung in Peter Johann von Lindpaintner (1791—1856), Conradin Kreutzer (1782—1849), Carl Gottlieb Reissiger (1798—1859) und Georg Onslow (1784—1853).

Sie sind von der Romantik nur in sofern beeinflußt, als sie sich das sinnlich reizvolle Klangkolorit Webers anzueignen suchten. Anhaltenderen Erfolg errang damit nur Conradin Kreutzer, dessen anheimelnde Oper „Das Nachtlager von Granada“ mit ihrer anregenden Melodik sich noch auf der Bühne zu erhalten vermag.

Die Oper behandelt eine der denkbar einfachsten Begebenheiten in äußerst harmloser, aber anziehender Weise, und dem entspricht die Musik vollständig. Von dramatischer Entwickelung ist im Text kaum eine Spur und so wird auch die Musik nirgends zu dramatischer Vertiefung angeregt. Aber der Komponist weiß recht wol Stimmung und die einfachen Situationen mit entsprechend einfachen, doch meist immer edlen Mitteln zu zeichnen.

Die Oper gewährt demnach weder Erhebung noch tiefere Anregung, aber angenehme und zugleich anständige Unterhaltung. Lindpaintner vermochte mit seinen Opern kaum vorübergehende Erfolge zu erringen, ebenso wie Onslow.

Glücklicher war damit Reissiger, dessen „Felsenmühle" namentlich größern Beifall fand. Die ganze Richtung erscheint bei ihm schon so veräußerlicht, daß nur noch die mehr solide formelle Festigung sie vor gänzlicher Verwilderung bewahrt. Bei Reissiger tritt zudem an Stelle von Webers klanggesättigter Melodik schon wieder die italienische Cantilene, mit der er hauptsächlich seine Erfolge erreicht. Diese hatte indeß in Giacomo Meyerbeer eine andere Anwendung gefunden und war somit wirklich durchgreifend erfolgreich für die Weiterentwickelung der Oper geworden. Damit beginnt jene Phase, als deren Höhenpunkt das sogenannte Tondrama zu bezeichnen ist.

Fünftes Kapitel.

Das sogenannte Musikdrama und die Oper der Gegenwart.

Die Wurzeln dieser neuen Richtung, welche die Entwickelung der Oper nahm, sind in Frankreich zu suchen.

Dort war, wie in Italien, unter dem Einfluß der deutschen Musik ein eigenthümlicher Stil entwickelt worden.

Bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hatten die deutschen Musiker sich Anregung und auch Unterweisung gern in Italien und Frankreich geholt, ohne daß es ihnen groß vergönnt gewesen war, erheblich Wiedervergeltung zu üben.

Weder die deutsche Kontrapunktschule, die in Joh. Seb. Bach ihren Höhenpunkt erreichte, noch die deutschen Instrumentalisten, welche im siebenzehnten Jahrhundert schon die Instrumentalmusik zu größerer Selbständigkeit führten, hatten in den erwähnten Ländern viel Beachtung gefunden und selbst die Werke eines Händel blieben hier fast einflußlos.

Erst mit Gluck änderte sich dies Verhältniß in Bezug auf den Opernstil, der in der Neugestaltung, die er durch den Meister erfuhr, auch in Italien und Frankreich zahlreiche Nachahmer fand. Und als dann der Instrumentalstil durch die drei leuchtenden deutschen Meister Haydn, Mozart und Beethoven zu dieser imponirenden Höhe geführt wurde, vermochten sich die erwähnten Völker nicht mehr seinem Einfluß zu entziehen; Franzosen und Italiener giengen jetzt bei den deutschen Meistern in die Schule.

Frankreich durfte ja den Gluckschen Opernstil zum Theil als sein eigenes Produkt betrachten, war er doch aus dem Lully-Rameauschen Opernstil entstanden und auch an den Werken von Haydn und namentlich von Mozart hatte Italien keinen kleinen Antheil.

Auch in Bach finden sich Elemente der französischen und italienischen Musik, aber es sind gerade die, welche die beiden Völkern allmählich auszuscheiden begannen, und bei Bach hatten sie Formen angenommen, für welche jenen Völkern das Verständniß bald ganz verloren gegangen war.

Erst nachdem in den jüngern deutschen Meistern die Musik in die nächsten Beziehungen zum Leben getreten war und aus diesem die beste Nahrung zog, ist ihr Einfluß auf die Musik in jenen beiden Ländern ganz besonders auf die Oper unverkennbar. Die übrigen Musikformen werden nur noch wenig und ganz im engsten Anschluß an die deutschen Meister geübt.

In Italien konnte sich diese Umgestaltung der Oper dem nationalen Bedürfniß entsprechend nur auf die Arie beziehen. Nach dem Vorgange Glucks wurde sie knapper gehalten; man schied nicht mehr die beiden Theile so schablonenmäßig wie früher und gab auch das bequeme Da Capo auf. Der zweite Theil wird mehr aus dem ersten organisch entwickelt und diesem fester einverwebt. Bei der dann etwa erfolgenden Wiederholung

des ersten Theils wird er doch nur in seinen Hauptmomenten und nicht ohne wesentliche Veränderungen verwendet. Dabei hatte die italienische Oper ihren Hauptschmuck, die Koloratur und eigentlich auch die sinnlich reizvolle Cantilene eingebüßt und es erschien daher nächste Aufgabe, ihr diese wieder anzueignen, ohne den knappen Organismus der Form aufzugeben; die sich rasch entwickelnde Instrumentalmusik war hierauf von entscheidendem Einfluß. Hierbei sind zwei Richtungen zu unterscheiden: die eine, in welcher der deutsche Einfluß überwiegt, die andere, bei welcher dieser gegen das nationale Element zurücktritt.

Als Hauptvertreter der erstern Richtung erscheinen: Cherubini und Spontini, als die der andern: Paër und Rossini.

Cherubini (Maria Ludwig Carl Zenobius Salvatus (1760—1842) war keine große, selbstschöpferische Individualität und konnte daher nur dadurch höhere Bedeutung gewinnen, daß er sich den Meistern anschloß und in ihrem Sinne ernstlich arbeitet. Daß er abweichend von den meisten seiner Landsleute auf die künstliche kontrapunktische Schreibweise großes Gewicht legte, hat er nicht nur durch sein ausgezeichnetes Lehrbuch des Kontrapunkts[1], sondern auch durch seine Werke bewiesen. Sein, auf das Ernste gerichteter Sinn konnte nicht an der oberflächlichen italienischen Kompositionsweise haften bleiben, in der er aufgewachsen und von früh an thätig war. Er suchte deßhalb jenen Haydn-Mozartschen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus er dann eine Reihe, wenn auch nicht monumentaler, so doch historisch bedeutsamer Werke schuf. Wie emsig er sich auch in sein Material einlebte, so brachte er es doch nicht zu jener Reproduktion, welche als Produktion gelten konnte.

[1] Cours de contrepoint et de fugue.

Seine Individualität war nicht reich und tief genug, um den Prozeß vollständig in sich zu vollziehen; das ists und nicht, wie man hat annehmen wollen, seine Kunst des Kontrapunkts, was seine Formen nicht selten unfertig, leer und trocken erscheinen läßt. In seinen kirchlichen Werken, in denen er die Kunst seines Kontrapunkts entwickeln kann, wie in seinen „Requiems", den Messen" u. dergl. und selbst in seinen Symphonien und Quartetten tritt dies weit weniger zu Tage, als in seinen Opern. Hier hemmt die Schwerfälligkeit der ganzen Faktur oft den dramatischen Verlauf. Das aber, was sie vor den übrigen seiner Mitarbeiter nach dieser Richtung voraus haben, ist die sorgfältige und überaus wirksame Instrumentation, die namentlich seine Ouverturen noch heute in der Gunst auch des größern Publikums erhält. Von seinen Opern haben besonders „Medea" (1797), „Lodoiska" (1805), „Faniska" (1807), vor allem aber „Der Wasserträger" (Les deux journées 1804), auch in Deutschland warme Verehrer erworben; die letztere hält sich heut noch auf einzelnen Bühnen als Repertoirstück. Die Ouverturen zu diesen dramatischen Werken gehören unstreitig neben denen von Gluck, Mozart und Beethoven zu den bedeutendsten Orchesterprologen, welche geschrieben wurden. Bei weitem nicht die ähnliche Bedeutung vermochte Spontini zu gewinnen, obgleich man ihm größern Einfluß auf die Weiterentwickelung des Opernstils zugestehen müssen wird.

Gasparo Spontini (1784—1851) vermochte den Stil der Oper nur so weit umzugestalten, daß er dem Geschmack seiner Zeit entsprach; als dieser sich änderte, verloren auch seine Opern ihren Boden und ihre Zugkraft. Anfangs schrieb er mehrere Opern in dem leichtern Stil von Fioravante und Cimarosa, bis er 1796 Glucks „Iphigenie in Aulis" hörte; diese brachte einen so gewaltigen Eindruck bei ihm hervor,

daß er ihren Stil nachzuahmen sich entschloß. Die leichtfertigen geistreichen Plaudereien der Opera buffa genügten ihm nicht mehr, er stellte sich jetzt hohe weltgeschichtliche Aufgaben und führte sie, doch ganz im Sinne seiner Zeit, aus. Frankreich strahlte damals bereits in einem Glanze, von dem nicht nur die Nation selbst, sondern die ganze Welt geblendet war. Unter den furchtbaren Stürmen der Revolution hatte sich in ihr das Bewußtsein der weltgeschichtlichen Mission festgesetzt und bald trat der gewaltige Held an die Spitze, der bald darauf ein volles Jahrzehnt nicht nur die Geschicke Frankreichs, sondern ganz Europas in die Hände nahm. In dieser ungeheuer erregten Zeit entstand die „Vestalin" (1807) und sie hatte einen ungewöhnlichen Erfolg, weil sie der treue Ausdruck jener Zeit und der Zustände in Frankreich ist. Dem scenischen Pomp, mit welchem jetzt die Oper wieder ausgestattet wurde, vermochten nur die orchestralen Klänge ganz zu entsprechen, die denn auch Spontini in luxuriösester Weise verwendet. Die Rassel- und Lärminstrumente wurden bei ihm schon mit besonderer Vorliebe behandelt und er ist fortwährend auf Vermehrung und Erweiterung des Orchesterapparats bedacht. Um dies Orchesterkolorit recht wirksam erscheinen zu lassen, ist er dann genöthigt, seine harmonische Grundlage auf das geringste Maß zu beschränken. Ganze Scenen der „Vestalin" gehen nicht über die einfachste harmonische Grundlage hinaus, die er aber meist durch geistvolle Figurationen und durch eine scharf pointirende Rhythmik interessanter zu machen weiß. Nur die hervorragenderen dramatischen Momente harmonisirt er reicher, die deßhalb allerdings auch mehr wirken. In solchen Momenten erheben sich auch seine Rezitative über die konventionelle Weise der italienischen Oper, die auch er sonst vorwiegend beibehält, und seine echt italienische Melodik weiß er noch durch die Sforzatos der alten Oper pikanter zu machen. Doch vermochte er mit allen Mitteln nicht das Höchste zu erreichen.

Im „Ferdinand Cortez“ tritt das Streben nach äußerm Glanz immer bestimmter hervor und in „Olympia“ erlangt es dermaßen das Uebergewicht, daß nur noch einige wenige Momente wirklich dramatisch lebenswahr heraustreten.

Mit der Restauration in Frankreich mußte dieser Opernstil dort seinen Boden verlieren; in Deutschland vermochte ihm Spontini selber ein Scheinleben während der Jahre seiner Wirksamkeit in Berlin zu bereiten, daß er aber hier nicht ohne Einwirkung blieb auf die jüngste Entwickelung der ganzen Form, das wird sich später noch zeigen. In Frankreich machten ihr namentlich Rossinis Opern den Rang streitig, die der neuen Richtung der Nation nunmehr besser entsprachen, den veränderten Interessen derselben mehr Rechnung trugen.

Auch Ferdinand Paër (1771—1839) hatte eine ganze Reihe von Opern in dem leichten italienischen Stil des Paësiello und Cimarosa geschrieben. 1797 wurde er nach Wien berufen und hier lernte er die Opern Mozarts kennen, welche einen völligen Umschwung in seiner weitern Produktion in sofern bewirkten, als er nunmehr auf eine mannigfaltigere Harmonik und reichere Instrumentation bedacht war. Auch seine bessern Werke stehen indeß auf keiner höhern Stufe der Entwickelung der Oper. Er hat eine so große Menge von Opern, Oratorien und allerlei anderen Werken geschrieben, daß nur einem immensen Talent bei vollständiger Herrschaft über die Kunstmittel möglich geworden wäre, Hervorragendes zu leisten, und Paër war nur ein sehr bescheidenes Talent mit einer leicht gestaltenden Hand, und das macht ihn gewissermaßen zum Vorläufer für Rossini. Kaum findet man in seinen Opern einen wirklichen originellen Gedanken; er verarbeitet fast nur landläufige Phrasen, die er geschickt zusammenzufügen und wol auch harmonisch und orchestral auszuputzen weiß, und zwar meist im Sinne des dramatischen Verlaufs. Er schließt sich dem knappen italienischen Stil an,

versucht aber bereits wieder eine reicher verzierte Melodik und bereitet damit jenem italienischen Meister die Wege, der dann durch seine geniale Erfindung alle derartigen Arbeiten verdunkelt.

Giacomo Rossini (1792—1868). Auch bei ihm machte sich früh der Einfluß Haydns und Mozarts, die er beide früh studirte, geltend, doch weniger in der eigentlichen Organisation des Kunstwerks, als vielmehr in der äußern Ausstattung desselben. Von dem künstlerischen Ernst der deutschen Meister, die nur das Kunstwerk schaffen, unbekümmert um den Effekt, den dasselbe im Publikum hervorbringt, besaß auch Rossini sehr wenig; er wollte, wie alle italienischen Opernkomponisten, „Saison-Opern" schreiben, welche die große Masse entzünden, in Enthusiasmus versetzen. Daß das mit einem einfachen Rückgang auf die Aeußerlichkeiten der Hasseschen Oper nicht mehr möglich war, hatte er lebhaft erkannt.

Frankreich und Italien hatten beide zu ernste Zeiten durchmachen müssen, um noch an dem einfachen Mechanismus der alten Oper Gefallen zu finden. Dabei waren doch auch in diesen Ländern die Werke eines Gluck, Haydn und Mozart nicht spurlos vorübergegangen; man verlangte auch dort nach höherer dramatischer Wahrheit der Musik zur Oper. Die Mittel, welche Rossini anwendet, um diesen Anforderungen zu genügen, entlehnte er hauptsächlich der Instrumentalmusik, indem er dem Koloraturgesange ursprünglich instrumentales Figurenwerk einwebte und seiner Cantilene ebenso wie seinen Koloraturen das glänzendere Instrumentalkolorit aneignet. Namentlich in dieser Weise steigerte er die sinnliche Glut italienischer Melodik bis zu einem gewissen Grad der Leidenschaftlichkeit, die sie früher nicht hatte. Im „Tancred" (1813) bereits wird diese neue, die Massen mächtiger erregende Melodik wirksam, die zugleich auch immer noch zu einer reichern Instrumentation und einem größern Aufgebot von harmonischen Mitteln veranlaßt; aber sie

wird noch weniger auch schon dramatisch bedeutsamer. Erst in der spätern Oper „Othello“ (1816) erreicht er mit diesen Mitteln auch mehr dramatische Wirkung. Von der gewaltigen Tragik des Stoffs ist noch nicht viel in die Musik übergegangen und der hochtragische Schluß spielt sich ab, wie der Zank zweier weinerhitzter Gegner, aber einzelne Tonsätze der Oper, wie die Duette zwischen Jago und Othello sind dem Text entsprechend sehr leidenschaftlich, andere, wie die Gmollromanze der Desdemona, sehr innig ausgeführt. Auch in einzelnen seiner folgenden Opern, wie „Mose“ (1818), „Semiramide“ (1823) oder „Graf Ory“ (1829) finden sich dergleichen bedeutendere Tonstücke, ohne daß die Opern im ganzen erhöhtes Interesse auch nur bei dem leichter befriedigten größern Publikum gewinnen konnten. Erst mit seiner letzten, ernsten Oper: „Wilhelm Tell“ (1831) schuf er das Werk, in welchem er mit seinen oben charakterisirten Mitteln, wenn auch nicht den innern, doch den äußern dramatischen Vorgang entsprechend illustrirte. Schon die Ouverture, die ein beliebtes Konzertstück geworden ist, charakterisirt diesen Standpunkt vortrefflich. Die Einleitung derselben bringt ein reizendes Tongemälde, dem es nicht an Poesie fehlt, und das uns zugleich direkt auf den Schauplatz des Dramas führt. Das Allegro aber, das uns ein Bild des Kampfes und des endlichen Sieges geben soll, ist ein nur trubulantes Tonstück geworden, dem es im Grunde an aller Innerlichkeit mangelt. In dieser Weise aber ist die ganze Musik gehalten; sie bietet eine Reihe interessanter und pikanter scenisch dekorirender Momente, aber wo sie innerlich erläutern müßte, geht sie meist nur auf äußerlich stark rührende, aber nicht tiefer wirkende Effekte hinaus. Das beste Werk des italienischen Meisters ist jedenfalls die komische Oper: „Le Barbiere da Seviglia“ (1816). Die eigentlich dramatische Entwickelung wird auch hier wenig oder gar nicht durch die Musik unterstützt,

doch vermißt man sie hier weniger. Die sämmtlichen Darstellungsmittel Rossinis sind so recht geeignet, jene unverwüstliche Laune über das Ganze auszubreiten, welche so recht Lebenselement der komischen Oper ist. Die sinnliche Glut seiner Melodien, die bunte Prägnanz seiner Rhythmen, das helle Instrumentalkolorit wie das ganze Brillantfeuerwerk seiner Passagen verbreiten über die Darstellung das sonnige Licht, das uns alles Fehlende leicht vermissen läßt. Darum hat sich auch diese Oper vor allen andern am frischesten auf der Bühne erhalten. Die serieuse Oper wurde in Frankreich zur sogenannten „Großen" und gieng in Italien in die weich und süßlich sentimentale von Donizetti und Bellini über.

In Frankreich hatte die Oper unter dem Einfluß von Gluck eine nationale Weiterbildung durch Méhul und Boieldieu erfahren. Etienne Henry Méhul (1763—1817) war in Paris mit Gluck bekannt geworden und durch ihn angeregt, widmete er sich der Aufgabe, die durch Monsigny, Philidor, Duni und Gretry etwas dilettantisch behandelte Nationaloper der Franzosen wieder auf eine höhere Stufe dramatischer Bedeutung zu heben, indem er die Gluckschen Prinzipien der Deklamation auf sie anwandte und zugleich nach Anleitung des deutschen Meisters auch die harmonische Grundlage gewichtiger wählte. So schuf er eine Reihe von Opern, mit denen er indeß nur wenig Erfolg erzielte. Selbst „Joseph en Egypte" (in Deutschland unter dem Titel „Jakob und seine Söhne" beliebt), die am 17. Februar 1807 zum ersten Mal in Paris in Scene gieng, errang dort nur einen Achtungserfolg. Die scharfen Accente der heroischen Oper Glucks und seine reichere Harmonik auf die Nationaloper übertragen zu sehen, lag nicht eigentlich im Bedürfniß des französischen Geistes, besonders nachdem dieser durch den Kaiser Napoleon wieder eine besondere Richtung erhalten hatte. Diesem entsprach die Weise, in welcher Spontini Glucks

Deklamation verwendet, besser. Größere Erfolge hatte Méhul mit einzelnen seiner Instrumentalwerken, in denen er sich ziemlich direkt und eng an Haydn anschließt, diesen Meister einfach kopirend.

In dem jüngern französischen Meister: Adrian Francois Boieldieu (1775—1834) macht sich Mozarts Einfluß entschieden geltend. Von seinen Opern wurden „Jean de Paris“ (1812), „Le petit Chaperon rouge“ (Das Rothkäppchen 1819) und „La Dame blanche“ (Die weiße Dame 1825) nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland und in andern Ländern mit großem und nachhaltigem Beifall gegeben. Bei allem Ernst der künstlerischen Gesinnung, der in diesen Werken unverkennbar ist, bewahrt doch der Meister jene Frische und Lebendigkeit der Melodien, durch welche seinen Opern eine längere Dauer gesichert wurde, als denen der andern, in ähnlichem Sinne thätigen Meister: Cherubini und Méhul. Seine Harmonik ist durchaus nicht dürftig, aber doch immer so einfach, daß sie nirgends die Wirkung der Melodie beeinträchtigt. Dabei weiß er auch seine Instrumentation glänzender und in einem effektvollen Tonspiel zu entwickeln. Damit aber war der Opernstil begründet, der in leichterer Fassung ebenso in der sogenannten Konversationsoper, wie in der später entwickelten Großen Oper seine Verwendung fand. Die vorwiegend sinnlich reizvollen Mittel werden bei beiden Gattungen mehr im Dienste der äußern Darstellung als der innern psychologischen Entwickelung verwendet; dort bei der Konversations- (oder Spiel)-Oper in den knappern, mit leichtern Accenten und leicht beschwingten Rhythmen ausgestatteten Formen; bei der Großen Oper in breitern, mit gewichtigen Accenten und gewaltigen Rhythmen erfüllten Formen. Beide Arten dieser Verwendung finden wir in den entsprechenden Werken des Schülers von Cherubini und Méhul: Francois Auber, dessen Wirksamkeit noch eingehender besprochen werden muß.

Daneben wurden auch in Frankreich die ältere italienische Weise ebenso noch geübt, wie die der französischen Volksoper, des Vaudeville. In jenem Sinne komponirt der berühmte Verfasser des „Traité d'harmonie“ Charles Simon Catel (1773—1830) eine Reihe von Opern, die indeß keinen nennenswerthen Erfolg erzielten. Den Vaudevillenstil dagegen pflegten d'Alayrac (1753—1809), Nicolo Isouard (1775—1818) u. a.

Mehr Plan kam in alle diese Bestrebungen erst durch die Gründung des Konservatoriums in Paris. Durch die Revolution waren die geistlichen Musikschulen (maîtrises) unterdrückt worden; dafür hatte man eine nationale Musikschule zur Ausbildung von Militärmusikern gegründet, die man dann nach dem Plan des Bernardo Sarette, beim Beginn der Revolution Kapitän im Generalstabe der Nationalgarde, mit der 1783 errichteten Gesangs- und Deklamationsschule zu einem Konservatorium der Musik vereinigte. Durch Gesetz vom 16. Thermidor des Jahres III. (1785) wurde diese Verschmelzung vollzogen und das Konservatorium für Musik begründet, das seitdem selbstverständlich einen wesentlichen Einfluß auf die Entwickelung der Musik in Frankreich gewinnen mußte. Die Bearbeitung mustergiltiger Lehrbücher für die einzelnen Zweige der Unterweisung war ausdrücklich im Programm mit vorgesehen und alsbald unterzogen sich die bedeutendsten Lehrer des Konservatoriums diesen Aufgaben: Joh. Ludwig Adam, deutscher Abkunft, schrieb seine berühmte „Methode de Pianoforte“, Catel, Cherubini und Méhul bearbeiteten Theorie und Kontrapunkt in dieser Weise, Rode, Baillot und Kreutzer verfaßten ihre berühmte Violinschule und in ähnlicher Weise wurden alle Disziplinen bedacht. Dabei bemühte man sich die besten Lehrer heranzuziehen, so daß seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts alle Zweige der Tonkunst nach

mehr einheitlicher Richtung weiter geführt werden. In Italien nahm dann die Oper einen wesentlich von der Richtung abweichenden Gang der Entwickelung, indem sie dort wieder mehr national weiter gebildet wurde, durch Donizetti und Bellini.

Gaëtano Donizetti (1797—1848) war hauptsächlich durch Rossini angeregt worden, allein er gelangte doch zu einer andern Weise der Ausführung des italienischen Opernstils. Weniger noch als Rossini ist er auf dramatische Entwickelung bedacht, er strebt fast einzig nur die dramatische Wirkung an. Diese finden wir bei Rossini immer noch im Einklange mit der dramatischen Entfaltung der Handlung. Er thut nur wenig, um uns auch mit den innern Prozessen derselben, mit den leitenden Mächten vertraut zu machen, uns die Fäden bloß zu legen, an denen sich die Handlung abspielt. Auch er ist hauptsächlich nur darauf bedacht, den äußern Verlauf zu unterstützen; aber dabei zeigt er sich selbst doch immer meist so mit dem innern vertraut, daß er nicht direkt dagegen handelt. Seine Musik gewinnt deßhalb immerhin einen Grad von Innerlichkeit und sie widerspricht selten nur der Situation und Handlung. Dabei bietet er mit feinem Sinn und Ohr vorwiegend nur die glänzenden und farbenstrahlenden Mittel auf und er verwendet sie selten nur zu rein materialistischer Wirkung, sondern meist, wenn auch nicht in künstlichern, doch immer noch genial ausgeführten Formen. Alle diese Vorzüge, welche der Oper Rossinis höhern Werth verleihen, fehlen der Oper Donizettis. Jene rein sinnlich, fast brutal wirkende Melodik, die bei allem Mangel eines individuellern Inhalts nur der absichtslosen Lust am Gesange dient, bildet die Grundlage der Donizettischen Oper; und in demselben Grade, in welchem seine Cantilene der Rossinischen gegenüber vergröbert erscheint, vergröbert sich auch seine Koloratur. Die Cantilene ist bei ihm klangvoll und nicht selten auch breiter als die Rossinis, aber sie ist weder

so innerlich noch so edel, wie diese immer noch trotz ihrer hauptsächlich auf sinnliche Klangwirkung berechneten Konstruktion erscheint. Rossini wird nirgend nur von dieser Lust am Klangmaterial beherrscht, sondern er unterstellt sein Empfinden und seine Erfindung auch zugleich dem Einfluß der Stoffe, die er behandelt. Selbst in der ernsten Oper ist dieser Standpunkt nicht zu verkennen; namentlich aber mußten wir anerkennen, daß, wenn auch Rossinis Musik nicht die höchsten Bedingungen der komischen Oper im Sinne Mozarts erfüllt, sie uns doch in die erhöhte Stimmung versetzt, in welcher die betreffenden Stoffe und die Welt, der sie entnommen sind, aufgefaßt werden müssen. Das vermag weder die Musik zum „Liebestrank" noch die zur „Regimentstochter". Donizetti folgt hier mehr seiner eigenen subjektiven Lust am Scherz und an allerlei Possen; die Handlung kommt dabei sehr wenig in Betracht. Für die große Oper erlangte er in sofern Bedeutung, als er sich auf die Mittel, mit welchen die spätern italienischen Opernkomponisten den Schematismus feststellten, bereits beschränkte. Es sind dies neben der Cantilene im Wechsel mit kolorirtem Gesange jene nur ganz äußerlich wirkenden schlagenden Coulisseneffekte, mit denen er die Schlüsse seiner Arien, Duetten u. dergl. ausstattet, welche auf das nicht feiner organisirte Publikum niemals ihre Wirkung versagen. Wir finden sie auch bei Rossini schon, aber nicht so stereotyp eingeführt wie bei Donizetti und dann sind sie meist immer noch mehr in der etwas edlern geistiger belebtern Weise seines Stils, nirgends so brutal materiell wie bei Donizetti und seinen Nachfolgern gehalten. Rossini weiß selbst seine Schlußkadenzen durch sein Crescendo und die anderweitigen Mittel bedeutsamer zu machen, während es Donizetti nur selten gelingt, mit edlern Mitteln auch nur ein größer angelegtes dramatisches Tableau zu entwerfen, wie das bekannte Finale aus „Lucia di Lammermoor".

Sein jüngerer Zeitgenosse Vincenzio Bellini (1802 bis 1835) trat früh mit eignen Kompositionen, einer Cantate „Ismene", Drei Messen, Vespern u. a. kirchlichen Werken, Instrumentalsachen u. dergl. hervor. Bereits 1824 wurde auch seine Oper „Adelson e Salvina" in Neapel gegeben und schon die zweite „Bianca e Fernando" (1826) errang ungewöhnlichen Beifall und „Il pirata" welche 1827 in Mailand zuerst aufgeführt wurde, machte ihn zum Liebling der Nation. Die nächste „La straniera" (1828) wurde auch in Deutschland unter dem Namen „Die Unbekannte" aufgeführt und 1829 gieng „J Capuleti ed i Montecchi" („Romeo und Julia)" in Venedig in Scene, das Wert, das ihm einen Weltruf brachte. Ihr folgten „Zaira" (1830), „La sonnambula" („Die Nachtwandlerin)" (1831), „Norma" (1832), „Beatrice di Tenda ossia il castello d'ursino und J Puritani (1834). Bellinis Opern sind nicht werthvoller als die von Donizetti; sie sind im Gegentheil meist noch weniger dramatisch als diese, aber er berücksichtigt die gesanglichen Mittel mehr, denen gegenüber sogar die Instrumentalbegleitung vollständig vernachlässigt wird. Er komponirte wieder für bestimmte Sänger: die Pasta und Lalande, für Rubini und Tamburini; seine Melodik wird edler und namentlich für sentimentale Stimmungen etwas charakteristischer. Aber im übrigen folgt er vielmehr noch als Donizetti dieser subjektiven Lust am Schwelgen in sinnlich reizvollen Melodien; bei keinem andern Komponisten steht die Musik in so schreiendem Mißverhältniß zur Situation, wie bei ihm beispielsweise die Chöre und Märsche in Norma oder etwa die Musik zum Leichenzuge in „Romeo und Julia". Er schreibt eben nur Märsche, unbekümmert darum, ob die Scene einen Priester- oder einen Trauer- oder einen Festmarsch verlangt, und seine Arien sind entweder

sentimental oder leidenschaftlich gehalten, und wenn er dabei auch die Situation etwas mehr berücksichtigt, so geschieht das doch immer nur so, daß er nicht gerade zu Widerstreitendes bietet, wie in den erwähnten Fällen. Erst durch Verdi wurde dieser Stil wieder mehr dem dramatischen Verlauf angepaßt.

In Frankreich hatte diese Richtung erhöhte dramatische Bedeutung erlangt durch Daniel Francois Esprit Auber (1782—1871), der unter Boieldieu und Cherubini namentlich seine Studien gemacht hatte und sich früh der Oper zuwandte. Seine ersten beiden Werke dieser Art hatten wenig Erfolg, aber die dritte Oper: „La bergère chateleine“ wurde freundlich aufgenommen und die nächste schon „Emma ou la promesse imprudente“ stellte seinen Ruf im Vaterlande fest und in ihr hatte er bereits auch schon mit Glück den Versuch einer Verschmelzung der schärfern französischen Deklamation mit italienischem Gesange unternommen, durch die er die französische Oper in eine neue Phase der Entwickelung führte. Nunmehr fand er auch in Scribe den Librettodichter, der ihm die entsprechenden Texte schrieb: „La neige ou le nouvel Eginhard“ wurde bereits ein Kassenstück für die Pariser Opéra comique und sie fand auch in Deutschland unter dem Titel: „Der Schnee“ Eingang und weitere Verbreitung. Doch erst seine nächste Oper: „Maçon“ (Maurer und Schlosser), die 1825 mit großartigem Erfolg in der Pariser Opéra comique in Scene gieng, faßte auch in Deutschland festen Fuß, wie in andern Ländern.

Den Höhepunkt seines Schaffens erreichte er in „La Muette de Portici“ (Die Stumme von Portici 1826) und in anderer Weise mit „Fra Diavolo“, welche noch nachhaltiger auch in Deutschland wirkten. Seine spätern Opern: „Le Dieu et la Bajadère“ (Der Gott und die Bajadere) oder „Le cheval de bronce“ (Das eherne Pferd) erwarben überall leb-

haften Beifall, ohne sich aber dauernd auf dem Repertoir zu erhalten. „Le Domino noir“ (Der schwarze Domino) bietet in der Partie der Angela eine Paraderolle für hervorragende Sängerinnen und deßhalb erscheint sie öfter noch auf dem Repertoir.

Hätte sich Auber dabei begnügt, jenen Stil der französischen Oper, wie er sich namentlich bei Boieldieu darstellt, einfach zu adoptiren, hätte er selbstverständlich nur geringe Bedeutung erlangt; erst damit, daß er ihn erweiterte, wurde er in gewissem Sinne der Schöpfer der sogenannten Konversationsoper und gab er zugleich der Großen Oper eine neue Richtung. Durch den sinnlichen Reiz der italienischen Melodik wußte er auch die Accentuation seiner Deklamation viel wirksamer zu machen und dabei gewährt er der Instrumentalbegleitung höhern Antheil an der gesammten Darstellung. Mit dem feinsten Verständniß erfaßt er sie aber namentlich in seinem „Maurer und Schlosser“, im „Schwarzen Domino“ und „Fra Diavolo“. Wo die Empfindung sich mehr in breitem Strom ergießt, was natürlich seltener der Fall ist, da wählt er auch die entsprechend breiter melodisch geführte Vokalform, die dann instrumental auch glanzvoller ausgestattet wird. Viel häufiger aber ist die ganze Handlung dargelegt in poetisch und lebendig gehaltener Rede und Gegenrede und dafür verwendet der Meister jene mehr rezitativische Form, bei welcher das Orchester es übernimmt, formell abzurunden und damit den Text zu umschreiben, den die Singstimme nur, natürlich möglichst eindringlich melodisch entwickelnd, dazu deklamirt. Damit hatte Auber den Stil der Konversationsoper gewonnen, der dieser einzig entspricht; und er entwickelte hier ebenso viel Lebendigkeit wie Noblesse in der Darstellung.

Auch er ist hauptsächlich auf äußere dramatische Wirkung bedacht, und es fehlt ihm selbst die Treue der psychologischen

Entwickelung, die wir bei Méhul, Cherubini und noch bei Boieldieu finden, aber die von ihm verwendeten Mittel und ihre besondere Einführung stehen nicht im Widerspruch mit den Situationen, wie häufig bei den vorerwähnten Italienern. Frankreich hatte sich den Sinn für eine, wenn auch nur äußere dramatische Wahrheit immer zu erhalten gewußt, und wie groß auch die Erfolge waren, welche die italienische Oper dort zeitweis errang, so blieben doch daneben auch die Prinzipien der ältern nationalen Oper noch in Geltung und die edlern Bestrebungen für Aufrechterhaltung derselben fanden immer die wärmste Aufnahme. Daher war es ganz natürlich, daß, als Auber die vereinzelten Versuche des französisch dramatischen Ausdrucks in seiner Großen Oper: „Die Stumme von Portici“ zusammenfaßte, er den außerordentlichsten Erfolg damit erreichte und der italienischen Oper die Herrschaft in Frankreich streitig machte. Zu einer wirklich tiefern Charakteristik der Personen und Handlungen im Sinne Mozarts oder Beethovens, durch welche diese uns zu eigenem Erfassen nahe gebracht werden, gelangt auch hier Auber nicht. Dazu hatte ihm der Textdichter Scribe auch wenig Veranlassung gegeben. Die ganze Anlage des Textes bietet der Musik wenig Gelegenheit zu einer dramatischen Entfaltung, nur günstige für eine dekorative und diese läßt sich auch der Komponist nicht entgehen. Die ganze Handlung wird in einzelne Tableaux zerlegt und diese stellt die Musik in eine eigenthümliche reizvolle Beleuchtung. Die Charakteristik der Personen erhebt sich nicht viel über die von den Italienern in solchen Fällen versuchte. Elvira singt ihre Arien in demselben Stil, wie Alfonso oder Masaniello, und nur die noblere Auffassung und edlere Ausführung, wie die geschicktere Weise, mit welcher Auber alle die einzelnen Partien durch seine Musik scenisch zusammenfaßt, erheben diese Oper über die gewöhnliche italienische. Musikalisch

hebt sich keine dieser Personen bedeutsamer von dem Untergrunde ab, auf dessen Darstellung der Meister alle Sorgfalt verwendet. Nicht eigentlich die Träger der Handlung, sondern die Scene wird uns durch die Musik näher gerückt und für diese mehr dekorative Seite bekundete Auber ein bedeutendes Talent. Seine musikalischen Mittel sind hauptsächlich auch die der italienischen Oper, und sie finden im Grunde nur Verwendung, um die äußere Darstellung zu unterstützen. Selbst in den Fällen, wo sie, wie bei Fenella, die Sprache ersetzen muß, verhält sie sich vorwiegend dekorirend. Während ein größerer Meister uns instrumental einen Einblick gewährt hätte in die heftig bewegte Innerlichkeit der unglücklichen Stummen, begnügte sich Auber auch hier damit, ihre äußere Erscheinung, ihre Geberden und Bewegungen zu illustriren, und in dieser Weise dekorirend verfährt die Musik durchweg; aber dabei beobachtet sie immer streng Stimmung und Situation; sie versucht auch wieder breitere Formen zu gewinnen und eine Art äußerer Verbindung der einzelnen herzustellen. Die italienische Oper zeigt in der Regel nur einzelne hervorragende und weiter ausgeführte Nummern; alles Uebrige wird sehr oberflächlich behandelt, denn das Publikum verlangt nur einige anziehende Sätze. Der dramatische Verlauf ist ihm gleichgiltig und dem fügt sich der italienische Opernkomponist. Die Lücken zwischen den Paradenummern wurden nur ausgefüllt, weil die ganze Oper ausgeführt werden soll, und der Komponist behandelt sie ebenso gleichgiltig, wie das Publikum. Die Franzosen haben früh höhere Anforderungen an die Oper gestellt und diesen kommt denn auch Auber in seiner „Stummen" in selbstbewußter Weise nach und er schuf damit gewissermaßen den Organismus der Großen Oper, der zunächst von dem deutschen Meister Meyerbeer weiter gebildet wurde, während Adolf Carl Adam, der Sohn des berühmten

Professors am Konservatorium und Verfasser einer trefflichen Klavierschule, Johann Ludwig Adam (1803—1856), die komische Oper im Sinne Aubers weiter führte.

In Deutschland bürgerte sich seine Oper „Der Postillon von Lonjumeau", welche 1836 zuerst in der Opéra comique gegeben wurde, ein. Drastischer noch als Auber wußte Adam in dieser Oper die komischen Pointen auch musikalisch hervorzuheben, ohne daß die Musik die Grazie und eine gewisse Noblesse verliert. Dabei fehlt es auch nicht an empfindungsvollen Momenten, so daß wir mehr noch als bei Auber in Mitleidenschaft gezogen werden, während jener wieder lebhafter unsere Sinne beschäftigt und anreizt. In keiner seiner spätern Opern, weder in „Der Brauer von Preston" noch in „Die Königin auf einen Tag", „Die Rose von Peronne", „Der König von Yvetot", „Cagliostro", „Das Blumenmädchen" u. s. w., hat er diesen anmuthenden Ton der komischen Oper wieder so getroffen, wie in der oben erwähnten: „Der Postillon von Lonjumeau".

Der andere Meister, der den Stil der Großen Oper Aubers weiter bildete, ist:

Giacomo Meyerbeer (eigentlich Jakob Meyer-Beer 1791—1864). Seine Opern, und sie nur können in Betracht kommen, da seine übrigen Werke mit Ausnahme der Musik zu Struensee nicht von Bedeutung sind, treiben aus der besondern Anschauungsweise jener drei Länder: Deutschland, Frankreich und Italien hervor, in denen überhaupt die Musik zu selbständiger Entwickelung gelangte. Unter der Leitung seiner Berliner Lehrer hatte sich Meyerbeer mit den in Deutschland gepflegten Formen bekannt gemacht. Zelter (und später Vogler) veranlaßten ihn zu kontrapunktischen Studien und B. A. Weber, der eifrige Vertreter und Verfechter des Gluckschen Opernstils, machte ihn mit diesem bekannt. Wie Carl

Maria von Weber wurde auch er dann durch Abt Vogler darauf hingeleitet, mit der Musik besondere Effekte zu erreichen, und da ihm dies nicht nach Wunsch gelang, so wandte er sich nach dem Lande, dessen Opernstil hauptsächlich darauf berechnet ist, diesen Effekt bei den Massen zu erreichen. In Italien vertauschte er seine etwas trockene, steif aus den Worten gezogene Melodik mit der sinnlich reizvollern, auf den äußersten Effekt gerichteten dieses Landes, und er opferte seinen Kontrapunkt und seine eingehendere Instrumentation den Bedürfnissen dieser großen Masse und erreichte damit zunächst, was er wollte, in Italien wurde er bald ein Lieblingskomponist der Menge. Allein das genügte ihm nicht; in Deutschland und in Frankreich hatten diese Opern keinen Erfolg; namentlich der geringe Beifall, den „Il Crociato" in Paris fand, veranlaßte ihn, nunmehr die französische Oper zum Gegenstande seiner Studien zu machen. Wir haben im Vorhergehenden gezeigt, wie in Frankreich der Sinn für dramatische Wahrheit immer noch rege erhalten worden war, mehr als in Italien, und daß die Oper durch Boieldieu, Cherubini, Auber u. a. sich auf einem höhern Standpunkt erhielt. Die großen Erfolge, welche auch die italienische Oper in Frankreich gefunden hatte, waren doch nicht im Stande gewesen, hier den Sinn für eine höhere dramatische Wahrheit zu ertödten oder auch nur länger in den Hintergrund zu drängen; immer brach die auf höhere dramatische Wahrheit bedachte nationalfranzösische Oper siegreich hindurch. Den großartigsten Erfolg errang daher Auber, als er mit seiner Oper „Die Stumme von Portici", die mehr vereinzelten Mittel französisch dramatischen Ausdrucks zu großen Tableaux zusammenfaßte, und das ist es, was Meyerbeer in die neue Bahn drängt. Dabei erkannte er, daß er Auber überbieten müsse, und er that es in der äußerlichsten, aber erfolgreichsten Weise. Während der französische Meister mit der größern Ein-

dringlichkeit der italienischen Melodik nur die Gewalt der französischen schärfern Accentuation zu erhöhen sucht, läßt Meyerbeer diese italienische Melodik freier und selbständiger wirken, und indem er mit ihr Stimmung und Situation in ganz derselben Weise wie Auber charakterisirt, gewinnt diese ungleich größere Eindringlichkeit. Weiterhin weiß er diese dann noch durch seine, in demselben Sinn gewähltere Harmonik und die reichere Instrumentation zu steigern. Eine dramatische Entwickelung im Sinne Glucks, Mozarts oder Beethovens darf man auch bei Meyerbeer nicht suchen wollen; Scribes Texte bieten dazu auch wenig Gelegenheit; sie sind nur auf den äußern Effekt berechnet. Die Handlung wird in ihre spannendsten und äußerlich wirksamsten Situationen aufgelöst und diese werden zu großen, besonders dekorativ reich ausgestatteten Tableaux ausgeführt, um sie dann wieder möglichst äußerlich wirksam zusammen zu stellen. Die Scribeschen Texte folgen im Grunde jener italienischen Praxis, nach welcher nur die Hauptmomente Beachtung finden; alles andere wird bei ihm so vernachlässigt, daß es nicht immer leicht ist, den Zusammenhang zwischen den einzelnen Scenen aufzufinden. Dabei werden Dekoration und äußere scenische Einrichtung mit einer Sorgfalt behandelt, die nur noch die höfische Luxusoper kannte. Glänzende Ballets und die gesammte Maschinerie sind äußerst selten zur Unterstützung der Handlung, meist nur deßhalb eingeführt, um damit auf die Massen zu wirken. Dieser nur auf den äußern Effekt berechneten Darstellung gibt Meyerbeer durch seine mit genialer Kraft und feinsinniger Berechnung der sinnlichen Wirkung erfundene Musik eine erhöhte Bedeutung und außerordentlich gesteigerten Erfolg. Die Opern: „Robert der Teufel", „Die Hugenotten" und auch noch „Der Prophet" und „Die Afrikanerin" enthalten solch eine Fülle von fein und durchaus originell erfundenen Partien, daß sie ihm einen Platz unter den

genialen dramatischen Tondichtern der Gegenwart sichern; aber daneben sind auch all die damit schreiend kontrastirenden niedrigen Effektmittel der italienischen Oper verwendet, welche nur auf den großen Haufen wirken sollen. Es sind nur wenige Sätze, die mit großer Wärme und Innigkeit beginnen, auch dramatisch wahr weiter geführt; die meisten von ihnen gehen in einem nur auf das niedere Empfängnißvermögen der Massen berechneten Schluß zu Ende. Selten läßt der Meister eine Stimmung, in welche er uns versetzt hat, auch wirklich austönen; weit häufiger zerstört er sie selber gewaltsam durch einen unästhetischen Coulisseneffekt, dem großen Theaterpublikum zu liebe, das verblüfft sein will. Nicht eine Verschmelzung der Stile der drei Länder, des französischen, italienischen und deutschen ist damit erreicht, sondern nur eine Verwendung der dramatischen Effekte jedes einzelnen in durchaus gesonderten Partien. Wir haben mehrfach darauf hingewiesen, daß auch die Koloratur von hochdramatischer Bedeutung sein kann. Händel und Bach verwandten sie schon dazu, um für den Ausdruck der Stimmung weitern Raum und neue Mittel zu gewinnen, und Weber hat in den betreffenden Gesängen seiner Rezia und Euryanthe namentlich gezeigt, wie durch das reich bewegte Figurenwerk die innerlich gesteigertste Erregung sich Luft macht. In dieser Weise wird sie bei Meyerbeer eigentlich nie verwendet; er führt sie fast ausschließlich nur ein, um äußern Effekt damit zu erreichen, und zwar nicht selten so, daß er die ästhetische Wirkung seiner Cantilene damit geradezu zerstört. Er steht vollständig auf dem Boden der durch Auber geschaffenen französischen Großen Oper, aber seine höhere Begabung und wol auch noch tiefere Einsicht in die Natur der Darstellungsmittel ließen ihn innerhalb derselben eine höhere Bedeutung gewinnen. Er hatte sich nicht nur die Mittel der italienischen und französischen Oper angeeignet, sondern er war auch mit dem

deutschen Kontrapunkt vertraut, und auch die geniale Thätigkeit eines Beethoven und nicht minder die von C. M. von Weber war ihm nicht fremd geblieben. Daher vermochte er dem Stil der Großen Oper eine höhere Bedeutung zu geben. Seine Musik ist nicht weniger dekorativ, als die von Auber, aber sie ist doch feiner in der Zeichnung und in der Malerei und auch seine Personen sind mehr zu Charakteren entwickelt als bei jenem.

Ganz besonders reich an fein und originell erfundene Partien sind die beiden Opern „Robert der Teufel“ und „Die Hugenotten“, aber auch diese sind hauptsächlich nur im Sinne der Scene ausgeführt. Die rein dekorativen Tonstücke stehen an sich meist höher wie die Arien und Ensemblesätze, in denen es gilt, psychologisch zu entwickeln. Es ist dem Meister überall ausschließlich um die Wirkung zu thun und er wählt und wägt diese nur fein ab, um eine Steigerung des Eindrucks zu erzielen. In diesem Streben drückt er nur zu oft die Bedeutung einzelner genialer Momente seiner Opern herab. Er will und darf nicht hinter Dekoration und Maschinerie mit seiner Musik zurückbleiben, er muß daher auch die innersten Vorgänge, rein seelische Momente, soweit er sie überhaupt in den Kreis seiner Darstellung zieht, dekoriren und illustriren und so wird er zu der bereits erwähnten eigenthümlichen Führung und Einführung seiner Koloratur veranlaßt. Er will nicht, wie oben angedeutet, damit seine Charaktere glänzender ausstatten, sondern nur der momentanen Stimmung, nicht seines Helden, sondern des Publikums dienen. Dies kennt er, wie außer ihm kein anderer, er weiß, daß es sich am liebsten in schreienden Kontrasten bewegt, daß, wo ihm solche geboten werden, es staunend und enthusiastisch bewundert. Daß Isabella im „Robert“ ihrem gepeinigten Herzen in den verwunderlichsten und sonderbarsten Koloraturverschlingungen Luft macht, könnte man noch

auf Rechnung ihres eigenwilligen Charakters setzen, ebenso daß sie ihr „Gnade“ mit dem Aufwand aller Kraft und unter den Klängen des vollen, stark besetzten Orchesters ruft, aber daß sie diese in ihrer Anlage so ergreifende „Gnaden-Arie“ mit so abenteuerlichem Figurenwerk ausstattet, ist wol nicht aus der Situation und Stimmung zu rechtfertigen; das hat, ebenso wie daß Alice, Robert und Bertram in ihrem prächtigen a capella-Terzett des dritten Akts oder Valentine und Marcel in dem Duett des dritten Akts der „Hugenotten“ sich zu so raffinirten Cadenzen vereinigen, seinen Grund nur in dem Bestreben, die große Masse in Verwunderung zu versetzen. Das gilt auch von der unkünstlerischen Einführung des Chorals in „Die Hugenotten“. Nicht daß, sondern wie ihn Meyerbeer einführt, erscheint als Profanation. Sollte dieser Stoff als Oper behandelt werden, so war der Choral, das Schlacht- und Siegeslied der „Hugenotten“, durch nichts zu ersetzen; aber daß er nicht die Frivolität der ihn umgebenden Musik zügelt und bändigt, sondern daß er mit hinein gezogen wird in das tolle Treiben, das ist nicht zu rechtfertigen.

Jedenfalls war Meyerbeer der Meister, den Stil der großen historischen Oper zu finden, wenn er nicht dem Bann der großen Dekorationsoper verfallen wäre. Seine Finale und Ensembles sind entschieden die bedeutendsten, welche seit Mozart und Beethoven geschrieben wurden, und einzelne, wie die Verschwörung und Waffenweihe in „Die Hugenotten“, erheben sich weit über die nur äußere, zu wirklich innerer dramatischer Wirkung, wenn auch noch nicht im Mozartschen Sinne, dazu ist eben die Charakteristik der Personen nicht scharf genug. Meyerbeer erfaßt vielmehr die Scene wie Auber gewissermaßen nach ihrer leiblichen Wesenheit und so bringt er sie wie dieser, aber noch mit viel lebhaftern Farben, auch musikalisch zu lebendiger Gegenwart. Es ist selbstverständlich, daß

dabei die Formen allmählich immer mehr an innerer Geschlossenheit verlieren müssen; die sinnliche Klangwirkung tritt immer entschiedener in den Vordergrund und das Bedürfniß, ihr durch feine Formen ideelle Bedeutung zu geben, verliert sich immer mehr. Bei Meyerbeer macht sich das Instrumentalkolorit noch weniger auf Kosten der Form als auf Kosten des poetischen Inhalts geltend. Auch er hatte sich wie Weber eine unbeschränkte Herrschaft über das Instrumentale angeeignet und er verwendet namentlich die einzelnen Instrumente zu charakteristischer Farbengebung. Raouls Romanze „Doux comme hermine" wird durch den Klang der Gamba, die Trauungsscene des fünften Akts der „Hugenotten" durch den Klang der Baßclarinette erst charakteristisch gefärbt. Die Motive der Beschwörungsscene in „Robert der Teufel" sind ursprünglich wenig charakteristisch erfunden, sie werden es erst durch die Instrumentation, die Eingangsscene durch den Klang der Fagotte und Posaunen, die wollüstige Balletcantilene durch den Cellolaut.

So war die Große Oper allmählich nur mit Rücksicht auf ihre Wirkung weiter gebildet worden und zwar schließlich so einseitig, daß Situation und Stimmung immer weniger berücksichtigt wurden. Sie war dadurch bis zur offenbaren dramatischen Unwahrheit gelangt und hiergegen wandte sich der jüngste Vertreter derselben: Richard Wagner (1813–1883). Von den zahlreichen Nachahmern, welche Meyerbeer in Frankreich fand, hat nur Halevy mit seiner Oper: „Die Jüdin" andauernd die Aufmerksamkeit der Massen zu erringen vermocht; sonst ist diese besondere Weise nicht weiter gepflegt worden. Weiter zu bilden war der Stil nicht, er mußte entschieden zur Carricatur werden.

Richard Wagner nimmt mit größerer Energie noch wie jeder der bisher erwähnten Vertreter der Romantik von vornherein den durch diese bedingten Standpunkt ein, von dem

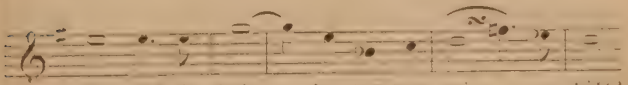
aus nicht eigentlich mehr die dramatische Entwickelung, sondern die scenische Wirkung durch die Musik unterstützt wird. Seine Jugend fällt in jene Zeit, in welcher die Romantik mit dem „Freischütz" namentlich die höchsten Triumphe feierte, und der Schöpfer dieses Kunstwerks und der eigentliche Begründer der Richtung (Carl Maria von Weber) lebte in seiner unmittelbaren Nähe in Dresden, und so ist es erklärlich, daß diese ihn ganz gefangen nahm.

Beethovens Symphonien und die Musik zu Egmont, mit denen dann der Jüngling näher vertraut wurde, machten einen nicht minder gewaltigen Eindruck auf ihn und dieser wurde ebenfalls mit bestimmend für seine ganze weitere Richtung. Die zwingende Gewalt, mit welcher Beethoven auf die Phantasie der Hörer wirkt, verleitete bald dazu, diese Wirkung als den Inhalt seiner fest gefügten, kunstvoll zusammengefaßten Formen zu betrachten; man lernte übersehen, daß der instrumental dargelegte Inhalt nur in diesen festgefügten Formen sich darstellt und nicht in der materiellen Wirkung der Klänge; daß, um zu dem Inhalt zu gelangen, man nicht nur diese Klänge auf sich wirken lassen darf, sondern daß man die Formen als solche erkennen lernen muß. Es erstanden jene ästhetisirenden Ausleger, welche bald die versuchte Erkenntniß der Form als Versündigung am Genius erklärten und gegen jede formelle Beschränkung desselben heftig eiferten. Diese Anschauung entspricht ganz der der Romantik und so ist es erklärlich, daß auch Richard Wagner sich bald zu ihr bekannte. Die ungleich höhere, weil nicht materialistische Wirkung der Formen scheint er nie recht an sich selber empfunden zu haben, weßhalb er auch wenig thut, um sich die unbedingte Herrschaft über sie anzueignen. Seine ersten Instrumentalwerke bekunden es, daß er dem Zauber, den namentlich die Instrumentalklänge ausüben, vollständig ver-

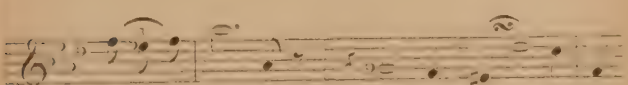
fallen ist, so daß die Kunstformen für ihn allen Reiz verlieren müssen. Anfangs suchte er noch Beethovensche Formen wenigstens in seiner Thematik nachzuahmen, aber bald gibt er auch diese auf und er kommt endlich dazu, selbst der Melodie den Krieg zu erklären und den natürlichen Organismus der Harmonie und des Rhythmus aufzugeben. Mit dieser Anschauung, die nur als letzte einseitige Konsequenz der Romantik und ihrer Auffassung der Beethovenschen Instrumentalwerke erscheint, waren nur auf dem Gebiet der dramatischen Musik Erfolge zu erreichen und in ihr ist der eigenthümliche Stil, den Wagner ausbildete, zugleich begründet.

Von entscheidendem Einfluß für ihn wurde in dieser Richtung das Auftreten der Schröder-Devrient, durch deren unübertroffene Meisterschaft in Ausführung des rezitirenden Gesanges ihm die Macht jenes dramatischen Ausdrucks erschlossen wurde, den in eigner Weise zu finden er nunmehr zum Ziel seines Lebens machte. Auch er wollte, wie einst Weber und Meyerbeer, Erfolge erreichen, ehe er noch mit den Mitteln des dramatischen Ausdrucks so vertraut war, um diesen aus sich heraus neu zu gestalten. Er ist daher in seinen ersten Opern darauf angewiesen, die vorhandenen Mittel, so weit sie ihm bekannt und geläufig waren, zu verwenden, und im „Rienzi" und selbst im „Fliegenden Holländer" noch beschränkt er sich meist auf die schnell und sicher treffenden Mittel, die dramatischen Schlagwörter der italienischen, französischen und deutschen Oper. Er schreibt im Rienzi noch Arien, Duetten u. dergl., aber er zeigt auch dabei, wie wenig er von ihrer Nothwendigkeit und Bedeutung überzeugt ist. Vorwiegend beschränkt er sich im Rienzi schon auf den nur rezitirenden Gesang, aber noch hat er keins der Reizmittel gefunden, mit denen er diesen später so wirksam auszustatten wußte. In dem eifrigen Bemühen, der gewaltigen Tragik des Stoffs gerecht zu

werden, wird er oft zu jener forcirten Deklamation getrieben, die wenig erquicklich wirkt und jener Feinheit in Auswahl der Accente, die wir später an ihm bewundern müssen, fast ganz entbehrt. Zu dieser meist gewaltsamen Deklamation treten dann die sentimentalen Schlußfälle der italienischen Oper wie hier:



oder



in seltsamen Kontrast. Die begleitende Harmonik ist in demselben Sinne gewählt; sie erscheint ebenso forcirt und macht einen fast dürftigen Eindruck, weil sie aus einem engen beschränkten Kreise von Akkorden nicht herauskommt. Wagner vermeidet hier schon prinzipiell die feststehenden Akkordsäulen der Tonart, die akkordischen Angelpunkte derselben, seine Harmonik wird hauptsächlich durch den vieldeutigen verminderten Septimenakkord bedingt, und sie erscheint dadurch ganz entschieden mehr schablonenhaft, als jene auf die Organisation der Tonart gestützte. Auch die Instrumentation hat jetzt bei ihm noch nicht annähernd das glänzende Kolorit gewonnen, mit dem der Meister später so berückende Wirkung erreichte; die Instrumente wirken hier, dem ganzen Charakter des Werkes entsprechend, mehr massig und demgemäß ist auch das Figurenwerk verwendet, das von Meyerbeer meist viel feiner erwogen verarbeitet worden ist. Besonders befremdlich wirken die direkt aus der italienischen Oper

entlehnten Melodien, wie in der Arie des Adriano (Nr. 9 Akt III) zu den Worten: „In seiner Blüte bleicht mein Leben" oder im Duett (Nr. 14 Akt V): „Ich liebte glühend meine hohe Braut", die vollständig aus dem ursprünglich festgehaltenen Charakter der Oper heraustreten.

Die nachfolgende Oper „Der fliegende Holländer" bezeichnet schon in sofern einen Fortschritt auf der von Wagner eingeschlagenen Bahn, als der Stoff mehr dem neuen Stil entspricht. „Rienzi" gehört der Welt der Wirklichkeit an und ihr ist mit dem für und von der Romantik geschaffenen Stil nur ganz äußerlich beizukommen. Sie wird ganz und vollkommen nur in den von den vorangegangenen Meistern geschaffenen und gepflegten Formen musikalisch dargestellt werden können. „Der fliegende Holländer" gehört der Romantik an und so war der neue Stil ganz angemessen, der daher auch mit größerer Sicherheit und mit mehr Erfolg zur Anwendung gelangt. Die Accentuation wird freier und natürlicher wirksam; sie ist charakteristischer, ohne an Klang einzubüßen. Auch die Harmonik wird in dem Bestreben gewählt, die Deklamation durch erhöhten Klangreiz eindringlicher zu machen, und diesem Bestreben folgt auch die Instrumentation, die vielfach schon mit dem Zauber der Romantik uns zu umstricken trachtet. Mit diesen neuen Reizmitteln werden zugleich auch die der italienischen Oper nachgebildeten Melodien ausgestattet, so daß sie nicht mehr sich als Fremdlinge innerhalb dieser neuen Welt erweisen.

Von dem richtigen Gefühl geleitet, daß dieser neue Stil nur diesen romantischen Stoffen entspricht, wählte der Meister die seinigen jetzt hauptsächlich aus diesem Kreise. Als einen Irrthum muß man es bezeichnen, wenn er und seine blinden Bekenner diese Welt der Wunder als die einzige, oder auch nur beste Quelle für Opernstoffe anerkennen wollen. Es wird

immer höhere Aufgabe der Kunst bleiben, den poetischen Gehalt der Welt der Wirklichkeit, des realen Lebens und der Natur in vollendeten Formen darzustellen, nicht aber die Gebilde einer schrankenlos arbeitenden Phantasie. Thöricht aber wäre es, die jener erträumten Welt angehörigen Stoffe zu verwerfen, oder auch nur ihre eminente Bedeutung verkennen zu wollen, aber im Grunde steht doch ihre scenische Darstellung im Widerspruch mit ihrem eigensten Wesen. Als aus der Phantasie stammend, dürften sie doch auch nur dieser vermittelt werden: in oratorischer Form; jede scenische Darstellung entfremdet sie ihrem eigensten Wesen. Freilich wirkt eine solche auf die äußern Sinne wie kaum die Darstellung anderer Stoffe und das ist es, was sie in diese Gunst nicht nur bei den Romantikern, sondern auch beim Publikum setzte. Ganz naturgemäß wird jetzt der scenischen Darstellung und der äußern Auffassung eine Sorgfalt zugewendet, wie bisher noch nicht. Diese erträumte, phantastisch aufgeputzte Welt muß mit dem höchsten Glanz bei ihrer scenischen Darstellung ausgestattet werden, wenn sie dem Bilde entsprechen soll, das sich die Phantasie von ihr schafft. Wagner wurde deßhalb zu seiner Theorie einer Allkunst veranlaßt, durch welche allerdings der Schwerpunkt der dramatischen Darstellung vollständig nach außen verlegt wird. Es war dies die letzte Konsequenz der ganzen, durch Weber namentlich eingeschlagenen Richtung und sie findet darin allein schon ihre vollste Berechtigung. Wenn derartige Stoffe für die Bühne bearbeitet werden sollten, so mußte auch die letzte Forderung gestellt und erfüllt werden nach einer glänzenden Darstellung, an welcher sich alle Faktoren derselben möglichst gleichmäßig betheiligen. Diese romantische Welt strahlt

eben, selbst wenn Dämonen in ihr walten, in eigenthümlichem Glanz. Um den Venusberg in seiner gott- und weltvergessen machenden Gewalt zu versinnlichen, müssen alle Künste der Dekoration und Maschinerie aufgeboten werden; ebenso, um das Mysterium des Graldiensts und die lichtvolle Erscheinung seines strahlendsten Ritters „Lohengrin" entsprechend uns vorzuführen. Höhere Anforderungen aber stellte nach dieser Seite noch die Tetralogie: „Der Ring des Nibelungen", deren Wirkung hauptsächlich von der präzisesten Ausführung aller Künste der Dekoration und Maschinerie abhängt. Daß aber die Musik die Wirkung derartiger Darstellungen mit ihrem eigensten Vermögen unendlich steigert, ist vielfach schon hier dargethan worden. Die Darstellung des Venusbergs ohne die begleitende Musik würde ebenso allen Reiz verlieren, wie der nur rezitirende „Lohengrin"; erst die Musik versetzt uns unmittelbar in das Wunderland, in welchem sich diese Vorgänge vollziehen. Damit ist aber zugleich auch ihr besonderer Charakter entschieden; sie darf nicht hinter Maschinerie und Dekoration zurückbleiben, sie muß selbst vorwiegend dekorativ gehalten werden. Im „Tannhäuser" schon ist alles an ihr fast nur noch Klang und zwar Instrumentalklang. Selbst die geschlossenern Partien, wie der Gesang der Pilger, die Arie der Elisabeth: „Dich, theure Holde, grüß ich wieder", Wolframs Romanze: „O du mein holder Abendstern" u. dergl. sind hauptsächlich in dem Streben nach solcher Klangwirkung erfunden. Die Accente werden darnach gewählt, ebenso wie die Harmonik, und die gliedernde, die materielle Gewalt des sinnlichen Klanges zähmende Rhythmik zeigen auch diese Gesänge nicht mehr. Die Singstimmen lassen vorwiegend ihre Töne frei ausklingen und ihre Dauer wird weit weniger nach rhythmischem und speziell metrischem Prinzip geordnet, als vielmehr nach rein klanglichen Rücksichten. Zu

großer Selbständigkeit kommt bereits die Instrumentalmusik, und hier namentlich zeigt es sich, daß Wagner nur die letzten Konsequenzen der ganzen Richtung zieht. Eine eigentlich tiefere psychologische Entwickelung läßt der rezitirende Vokalstil nun einmal nicht zu; diese muß durch mehr äußere Handgriffe ersetzt werden, welche denn auch Wagner hier äußerst sorgfältig erwägend anwendet. Als einen solchen muß man es beispielsweise bezeichnen, daß er sein glühendes Preislied der Liebe immer einen halben Ton höher wiederholt und auch in immer beschleunigterem Tempo. Auch die sogenannten Leitmotive gehören hierher, die im Tannhäuser indeß noch nicht die Bedeutung erlangen, wie in der Tetralogie. Es liegt zu nahe, daß, wenn bestimmte dramatische Momente in der Entwickelung der Handlung musikalisch Gestalt geworden sind, diese auch da einzuführen, wo die fortschreitende Handlung auf jene zurückweist. Aehnliches finden wir auch bei den frühern Meistern, namentlich bei Weber. Unabweisbar erscheint es, wenn beispielsweise im „Tannhäuser" des Venusbergs gedacht wird oder im „Lohengrin" der bekannten Forderung des Schwanenritters an Elsa, daß alsdann auch die diese Vorgänge, Situationen u. dergl. charakterisirenden Motive in der Musik dabei verwendet werden. Im Nibelungenring hat Wagner das Verfahren vollständig zum Prinzip erhoben, in der Weise, wie es schon Hektor Berlioz in seiner Symphonie fantastique und in der Harald-Symphonie verwandte, zumeist durch die Weberschen Ouverturen dazu veranlaßt. Personen und Situationen werden durch prägnante und meist charakteristische melodische oder auch nur harmonische, aber immer instrumental erfundene Phrasen gekennzeichnet und durch ihre Verarbeitung soll der Verlauf der ganzen Handlung orchestral dargestellt werden. Damit ist der letzte Schritt gethan in der Richtung, in welche die Oper seit Gluck einseitig

gedrängt worden war. Nachdem dieser Meister, entgegen der bisherigen Praxis, einzelne Instrumente, namentlich die Holz- und Messingblasinstrumente als Füllstimmen behandelte, nur um durch besondere Klänge zu färben und außergewöhnliche Effekte zu erzielen, erlangte das Klangwesen allmählich immer höhere Bedeutung; die nachfolgenden Meister Haydn, Mozart und Beethoven erhöhten damit nur die Wirkung ihrer durchaus mustergiltigen Formen, in denen sie uns die ganze Fülle ihres von den höchsten Ideen erfüllten Innern erschließen. Für die Romantiker wurde das Klangwesen schon an sich ganz anders bedeutsam; sie operiren eigentlich nicht mehr mit dem Ton, der im Klange lebendig gemacht wird, sondern von vornherein mit diesem selber und seiner ganz speziellen Wirkung. Die ältern Meister wirkten durch Tonformen, die des Klanges zu ihrer Vermittelung an den Hörer bedürfen; und die ältern Romantiker schlossen sich ihnen in sofern an, als sie mit ihren reizendsten Klängen immer noch Formen zu bilden bemüht waren, während die jüngsten unter ihnen diese ganz aufgeben, um das Klangwesen desto mehr wirken zu lassen. Damit aber wurde zugleich auch das Verhältniß des Vokalen zum Orchester und zwar hauptsächlich bei der Oper vollständig verändert, was mit der Idee des Dramas sich nur schlecht verträgt. Das natürlichste Organ aller Träger des Dramas, dasjenige, durch welche sie am unmittelbarsten Kunde von dem geben, wodurch sie bewegt sind, ist und bleibt doch immer die Singstimme, und ihr wird naturgemäß auch beim Tondrama immer die erste Stelle eingeräumt werden müssen. Uebernimmt sie nur die, wenn auch in gesteigertster und gehobenster Weise ausgeführte Rezitation, so tritt sie natürlich ganz entschieden gegen die Instrumente zurück. Die bevorzugtere Stellung muß aber dem Gesange ganz besonders beim Tondrama schon deßhalb eingeräumt werden, weil dies den wahrsten

und unzweideutigsten Ausdruck verlangt, daß aber dieser instrumental niemals zu erreichen ist, das hat der größte Meister instrumentalen Ausdrucks — Beethoven — unwiderleglich dargethan. Wie sehr er auch die instrumentale Ausdrucksfähigkeit in unablässigem Ringen und Arbeiten erhöht hatte, als er höchste und unzweifelhafteste Deutlichkeit erzielen wollte, mußte er, in seiner neunten Symphonie und der Chor-Phantasie, das Wort, und zwar nicht das rezitirte, sondern den in breiten Formen austönenden Gesang zu Hilfe rufen. Zu einer Ausdrucksfähigkeit, wie sie die Instrumente in den selbständigen Instrumentalformen erreichen können, gelangen sie zudem in ihrer Verbindung mit der Rezitation beim Tondrama gar nicht. Die Instrumentalmusik ist eben nicht im Stande, einen Inhalt mit der durch das Wort ermöglichten Knappheit wieder zu geben, sie bedarf daher eines weit umständlichern Apparats und diesen so zu entfalten, daß durch ihn alles weiter ausgeführt wird, was im Wort nur angedeutet ist, wodurch ihre Mitwirkung im Drama allein gerechtfertigt erscheint, ist ihr nach Wagners Prinzip geradezu versagt. Sie soll darnach den Text und die vorschreitende Handlung nur so weit erläutern, daß diese nicht unterbrochen wird, und daher muß sie sich auf die nur mehr bruchstücksweise Ausführung beschränken, welche doch ihrem Wesen sehr wenig entspricht, und selbst die mit großer Energie durchgeführte Verwendung der Leitmotive vermag auch bei einer so genialen Einführung, wie in der Nibelungen-Trilogie, doch nicht die durch die logische Entwickelung der ältern Opernform erreichte einheitliche Wirkung zu erzielen. Durch die Menge von wahrhaft blendenden Einzelheiten, mit welchen das Wagnersche Tondrama ausgestattet ist, werden wir auf- und angeregt; aber ein wirklich faßbarer Inhalt wird uns dadurch nicht vermittelt. Die Kunstwerke Wagners erscheinen nach alle-

dem als die höchsten Erzeugnisse der Richtung, welcher die Musik nur Sprache ist, in der bestimmte Empfindungen ausgedrückt oder Schilderungen rein äußerer Zustände ausgeführt werden können. Dem entsprechend hat der Meister den Rezitativstil bis zu großer Virtuosität ausgebildet. Was die Sprache nur an zündender gewaltig wirkender Accentuation in sich birgt, weiß er in seiner Deklamation zu entfesseln, so daß sie die logische Verständlichkeit des Dialogs ungemein hebt. Aber weiter ist damit auch nichts erreicht; nichts wenigstens, was den Aufwand der neuen Mittel rechtfertigen könnte, ebenso wie die dadurch herbeigeführte Verzögerung der Rezitation der Worte. Der dadurch leicht verursachten Monotonie weiß der Meister durch eine in dem erwähnten Sinne reizvolle Harmonik und durch die blendendste Instrumentation zu begegnen. Wagner wählt die Harmonik nur mit Rücksicht auf ihre klangliche Wirkung und er scheut dabei nicht die wunderlichsten Kombinationen, die nur durch den angegebenen Zweck gerechtfertigt erscheinen. Dem gleichen Zuge folgen auch die Instrumente, die ihre reizendsten und verlockendsten Klänge hergeben müssen, um mit glänzenden Illustrationen zu Text und Situation fortwährend unsere Sinne zu beschäftigen und da, wo auch ihre Gewalt nachzulassen beginnt, greifen die raffinirtesten Künste der Dekoration wirksam ein, um eine etwaige augenblicklich entstehende Lücke auszufüllen. Das größte Kunstwerk ist nach dieser Seite betrachtet entschieden die Nibelungen-Trilogie. „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ bieten noch viel allgemein Menschliches zu schildern und der Komponist ist dadurch vielfach auf die Form der ältern Oper zurückgeführt worden. Mit Ausnahme des ersten Akts der „Walküre“ ist allgemein menschlichem Empfinden nur selten im Nibelungenring Ausdruck zu geben und in allen diesen Fällen verläßt auch Wagner immer den neuen Stil, mehr oder weniger entschieden sich dem ältern zuwendend. Sonst

ist alles an der Trilogie Dekoration und diese zu unterstützen ist und bleibt hauptsächlich Aufgabe der neuen Richtung, die Wagner mit dem genialsten Verständniß für sie löst. Mit wahrhaft bewunderungswürdiger Treue führt er hier die erforderlichen Situationsmalereien aus. Die mit berückendem Zauber ausgestattete Darstellung des Mysteriums vom heiligen Gral und die reizvollen Tonmalereien im „Lohengrin" werden noch überboten durch die Darstellung des Walkürenritts, des Feuerzaubers, des Waldwebens und der großen Reihe anderer derartiger Schilderungen, die mit so glühenden Farben ausgeführt werden, daß sie wahrhaft blendend wirken. Es ist nicht schwer zu erweisen, daß dieser Stil für derartige Stoffe durchaus entsprechend ist; aber leichter fast noch, daß er für alle andern, bei denen die substantielle Empfindung Grund und Boden der Handlung bildet, nicht ausreicht. Soll die Musik in ihrer Verbindung mit dem Drama eine höhere Stellung gewinnen, soll sie nicht nur die Wirkung von Deklamation und Aktion, Scenerie und Kostüm unterstützen, sondern die innersten Prozesse, den ethischen Grundgehalt der gesammten Handlung, den jene äußern Mittel der Darstellung meist unberücksichtigt lassen müssen, faßbar darstellen, so muß sie als Kunst sich geltend machen, welche diesen ethischen Grundgehalt der Handlung zum Inhalt nimmt und ihn zu organisch gegliederten Formen gestaltet, wie das die großen Meister des Dramatischen: Händel und Bach, Mozart und Beethoven und die Nachfolger in dieser Richtung gethan haben. Ihre rechte Bedeutung werden alle die durch Wagner namentlich ausgebildeten glänzenden Einzelheiten des

dramatischen Ausdrucks: die klangvolle, unmittelbar wirkende Accentuation, die reizvolle Harmonik und die blendende Instrumentation erst dann erhalten, wenn sie auch als das, was sie nur sein sollten, als Ausstattungsmittel der künstlich und festgefügten Formen verwendet werden. Muß zugestanden werden, daß die besondere Art des Wagnerschen Opernstils wol durch die Natur seiner Stoffe in gewissem Grade berechtigt erscheint, so ist dann aber wol auch zu erwägen, wie weit diese Stoffe selber eine dramatische Bearbeitung zulassen oder erfordern.

Es ist hier schon ausgesprochen worden, daß im Grunde die eigenste Natur der romantischen Stoffe einer scenischen Darstellung widerstrebt, als nur durch die Phantasie erzeugt, sollten sie auch nur für diese bearbeitet werden. Ihre scenische Darstellung erfordert meist einen Aufwand an Mitteln, welcher der bloßen Schaulust der Menge reichere Nahrung gibt, als für ihre sittliche Erziehung durch die Bühne günstig ist.

Der sittliche Werth solcher Schaustellungen muß aber bei ihrer ästhetischen Würdigung durchaus mit in Anschlag gebracht werden. Wenn die Kunst noch eine der Mächte bleiben soll, die dazu bestimmt sind, die Menschheit mit entwildern zu helfen, so muß das Kunstwerk auch mit Rücksicht hierauf geschaffen werden.

Die komische Oper zeigt uns auch die Welt der Misère, der Alltäglichkeit mit ihren kleinlichen Leiden und beengenden Verhältnissen in einem freundlichern Lichte, so daß sie erträglicher wird und wir uns auch leichter in ihr zurechtfinden. Wir lernen unsere eigene Stellung zu ihr besser regeln und bemessen. Indem die Schwächen anderer gezeigt und zugleich gegeißelt werden, lernen wir unsre eignen besser erkennen und die mancherlei Verwickelungen, welche Thorheit oder Leichtsinn auf

der einen, Schalkheit oder pfiffige Berechnung auf der andern Seite herbeiführen, lassen uns die Mittel erwägen, uns selber vor ihnen zu schützen. Selbst für diese mehr praktischen Erwägungen ist die Musik nicht ganz bedeutungslos. Indem sie namentlich die geschilderten Verhältnisse uns viel anheimelnder zu machen weiß, sie in angenehmerem Lichte erscheinen läßt, wird es uns leichter gemacht, uns mit ihnen zu beschäftigen. Wir verweilen länger bei ihnen, selbst bei solchen, denen wir im gewöhnlichen Leben gern sobald als möglich entrinnen; es macht uns ganz besonderes Vergnügen, auch das, was sonst im Leben bedrückt und beengt, in behaglicher Stimmung anschauen zu dürfen, es erhöht die Freude am Leben, wenn auch diese unerquicklichen Verhältnisse so zu einer Quelle des Vergnügens umgestaltet werden. Hierbei namentlich betheiligt sich die Musik in ausgiebigster Weise, ihre Mitwirkung ganz besonders läßt uns diese nicht besonders anheimelnde Welt geradezu annehmlich erscheinen und macht sie uns lieb.

Es sind Verhältnisse der bedenklichsten Art, die in „Figaros Hochzeit“ uns vorgeführt werden; schwerwiegende Verirrungen bereiten sich vor, die zu erschütternden Konflikten führen müssen, aber Schalkheit und die gute Laune der echten Sittlichkeit scherzen alle Ausbrüche schlimmer Neigungen hinweg und die Musik reinigt die gewitterschwüle, trübe und beängstigende Atmosphäre, die im ganzen Stück herrscht, hinweg, daß wir mit Behaglichkeit der Entwickelung folgen. Nur auf Augenblicke wird uns ernstlich bange vor den Konsequenzen, die sich aus den Verhältnissen einzelner Personen ergeben könnten, aber zu andauernden Besorgnissen läßt uns die Musik nicht kommen, welche keinen Moment aus der reinen Höhe herabsteigt, auf welcher sie von der ersten Scene an steht und von welcher aus sie über Personen und Scenen ihr wunderbar verklärendes Licht ergießt.

Das ist die Bedeutung der komischen Oper und ihr hoher Werth für die Erziehung des Menschengeschlechts ist darnach leicht zu bestimmen; sie zeigt, wie auch in den beengenden und drückenden Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens hinreichend Poesie vorhanden ist, um sie durch diese erträglicher zu machen, als sie sind; und indem sie uns anscheinend so unbehagliche Verhältnisse im rosigen Lichte zeigt, erhöht sie die Freude am Leben und gibt ihm bedeutend höhern Reiz. Welchen Gewinn jeder einzelne daraus zieht, das richtet sich nach seiner eignen Individualität, nach den Bedürfnissen seines Herzens und Verstandes und der größern oder geringern Beweglichkeit seiner Phantasie.

Die Freude an sich schon wirkt reinigend und läuternd und wie im Scherz sich nur zu oft höchste Lebensweisheit offenbart, so bildet er zugleich den nothwendigen Gegensatz zum Ernst des Lebens und so gewinnt auch die komische Oper ihre große Bedeutung selbst für die sittliche Erziehung des Menschengeschlechts.

Die ernste Oper zeigt uns zunächst die großen und weiten Verhältnisse des Lebens, so weit es von erhabenen oder auch niedern, aber immerhin bedeutenden Ideen beherrscht erscheint. Wir lernen den Ernst desselben mit allen seinen oft erschütternden Konsequenzen erkennen, wir erfahren, daß der Kampf mit den herrschenden Ideen der Welt meist ebenso zum Untergange führt, wie der Bund mit dem Bösen.

Jetzt werden uns Ereignisse vorgeführt, in denen sich die Geschicke nicht nur einzelner Menschen, sondern ganzer Völker vollziehen. Wol sind es auch bei der ernsten Oper die einzelnen Personen und Charaktere, welche in den Vordergrund treten und deren Geschick uns hauptsächlich interessirt, aber sie erscheinen doch auch zugleich als Vertreter der allgemeinen Interessen und Ideen, als Repräsentanten der besondern Aeußerungen des Zeitgeistes. Daher erscheint auch bei der dramatischen Darstellung nicht das

Ereignis und die Begebenheiten an sich als Hauptsache, sondern vielmehr die diese hervorrufenden Ideen und besonders Neigungen der handelnden Personen.

Die seelischen Prozesse, aus welchen bei den handelnden Personen deren Thaten hervorgehen, sollen uns durch die dramatische Darstellung zu vollkommenem Erfassen nahegelegt werden. Sie soll uns zeigen, wie durch innere oder äußere Vorgänge angeregt, in den handelnden Personen Seelenbewegungen hervorgerufen werden, die sich bis zu leidenschaftlichen Ausbrüchen steigern und endlich zur entscheidenden That führen. So ist nicht eigentlich, wie hier weitläufig nachgewiesen wurde, das thatsächliche Ereignis als Stoff für die dramatische Darstellung zu bezeichnen, sondern das Ethische im Menschen als der Grund seiner Thaten.

Das ist auch Aufgabe der Lyrik, allein in wesentlich anderer Weise. Ihr wird nur die Einzelempfindung zum Darstellungsstoff; die Außenwelt gilt ihr dabei nur so weit, als sie an der individuellen Regung beteiligt ist. Das Drama erfaßt dagegen die Empfindungen in ihren weitesten Beziehungen, in ihrer Einwirkung auf die Gesichte der Einzelnen wie einer größeren Gesammtheit. Es gibt die einseitige Selbstempfindungen auf, die sonst im Liede vereinzelt dargelegten Empfindungen werden unter sich in Verbindung gebracht und zu einheitlichem Lebenszuge entwickelt. So entstehen Charaktere, die in entscheidenden und zugleich entscheidenden Verkehr mit der Welt treten und zum Handeln gezwungen werden. Daß ist weitläufig hier nachgewiesen worden, und darnach läßt sich auch die Bedeutung der ernsten Oper für die sittliche Erziehung ermessen.

Die Fülle der neuen Verhältnisse und die mehr oder weniger gewaltigen Ideen, welche uns dadurch vermittelt werden, müssen nothwendig unsere ganze Innerlichkeit erweitern und mit immer neuer Nahrung versehen.

Es werden Stimmungen und Ideen in uns wachgerufen, die sonst wol kaum zu unserm Bewußtsein gelangt wären. Wenn schon das rezitirende Drama reinigend und läuternd wirkt, um wie viel mehr muß dies der Fall sein, wenn zu ihm noch die Musik in derselben Weise hinzutritt. Freilich darf sie dann nicht nur mit ihren rein sinnlich reizenden Mitteln zur Unterstützung der äußern Darstellung eingreifen, denn dann ist ihr Einfluß eher ein nachtheiliger, als ein Vortheil bringender. Als Kunst der Innerlichkeit soll die Musik hauptsächlich uns auch beim gesungenen Drama das Innere der handelnden Personen mit entschleiern helfen, damit uns ihre Ideen und Empfindungen vermittelt werden. Das Drama offenbart uns unser Verhältniß zu Gott und Welt und zeigt uns, wie große und bedeutende Menschen dies auffaßten und welche Konsequenzen sich daraus für sie ergaben. Die Musik aber macht uns ihr Denken und Empfinden zum unmittelbar erfaßten Eigenthum.

Die Geschicke einer „Iphigenie", einer „Alceste", eines „Orpheus", einer „Leonore" (Fidelio), eines „Orest", eines „Florestan" sind so eigener Art, daß sie auch ganz eigenartige Empfindungen erregen, die uns, mit andern Schicksalen, fremd bleiben und die nun, durch die Musik vermittelt, unser ganzes Innere wunderbar befruchten müssen.

Daß dabei die Musik unter Umständen gezwungen ist, auch dekorative Malereien auszuführen, ist ebenfalls schon vielfach gezeigt worden, aber sie sind ohne tiefern sittlichen Werth, sie fördern nicht einmal groß das Verständniß der Handlung bei der Oper, da hier, was in dieser Beziehung nothwendig erscheint, durch die „Scenerie, durch Dekoration und Kostüm bereits erläutert wird. Die Wirkung der „Wolfsschluchtscene" im „Freischütz" wird außerordentlich erhöht durch die begleitende Musik, allein verständlicher wird sie uns dadurch nicht, und das ist mit allen derartigen Tonmalereien der Fall. Es wäre an sich

nicht nothwendig, das Erscheinen Oberons durch eine besonders geartete Musik anzuzeigen, da er selber auf der Bühne erscheint, und das in ihrer Weise anzudeuten, ist nicht eigentlich Aufgabe der Musik, sie soll vielmehr das enthüllen, was ohne ihre Beihilfe uns verborgen bliebe, oder doch nicht mit der Unmittelbarkeit und überzeugenden Treue zum Bewußtsein kommt.

Damit ist aber entschieden ausgesprochen, daß die romantischen Stoffe, die ganz nothwendig hauptsächlich auf solche Tonmalereien beschränkt bleiben, nicht die höchsten Aufgaben für das Tondrama bilden, weil sie vorwiegend nur die Phantasie beschäftigen, und zwar in einer meist überflüssigen Ausführlichkeit, Herz und Gemüth aber fast immer leer ausgehen lassen. Der „Freischütz" wie „Oberon" und selbst „Euryanthe", ebenso wie „Hans Heiling", „Der Vampyr" und die ähnlichen Opern haben daher durchaus an sich schon nicht den hohen Werth wie: „Fidelio", die beiden, „Iphigenien", „Don Juan", „Figaros Hochzeit" und selbst „Die Zauberflöte", bei der ja trotz ihrer Symbolik doch überall das kräftig pulsirende Gemüthsleben zum Ausdruck gelangt.

Nach diesen Gesichtspunkten betrachtet, können die Opern von Wagner schon ihrer Stoffe halber durchaus nicht den hohen Standpunkt behaupten, den ihnen seine Anhänger zuweisen.

In „Tannhäuser" und „Lohengrin" und namentlich in „Die Meistersinger" wie in „Tristan und Isolde" kommt noch hinreichend allgemein menschliches Empfinden zum Ausdruck, daß das dekorative Element dadurch überwogen wird; freilich hat man wenig Grund zu wünschen, daß alle die besondern Empfindungen und ihre Ausdrucksweisen der erwähnten Opern sich sehr verallgemeinern. Fast ausschließlich dekorativ aber verhält sich die Musik in „Der Ring des Nibelungen",

deren ethischer Werth deßhalb bedeutend unter das Maß, das noch „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ in diesem Sinne beanspruchen dürfen, sinken muß, ungeachtet der blendenden Meisterschaft, mit welcher einzelne Malereien hier ausgeführt sind.

Das Werk ist bekanntlich auf vier Abende berechnet; der erste Abend „Rheingold“ spielt zuerst auf dem Grunde des Rheins; durch die Instrumente und die Scenerie gleichmäßig wird uns die Scene in möglichst lebhaft wirkenden Bildern vorgeführt. Die Rheintöchter treiben hier ihr Spiel unter sich, bis der Nibelunge Alberich hinzukommt, der nach den Rheintöchtern lüstern ist, von diesen aber nur verspottet wird, bis sie ihm das Geheimniß des Rheingolds mittheilen, mit dem die Welt zu gewinnen ist, wenn der Besitzer der Liebe entsagt. Alberich entreißt ihnen das Gold und verschwindet damit, in Folge dessen Finsterniß über die Flut hereinbricht; diese versinkt und macht der Scene auf dem Gebiet der Oberwelt Platz. Hier zeigt sich uns die Burg, welche Wotan auf dem Bergesgipfel von Riesen hat erbauen lassen, denen er als Lohn die Göttin der Jugend und Schönheit, die holde Freia zu überliefern versprach. Fasolt und Fafner, die beiden Riesen, kommen herbei, den Lohn von Wotan zu fordern. Fricka, die Gattin Wotans, widersetzt sich der Auslantwortung der holden Freia und so finden sich die Riesen bereit, ihr Recht gegen eine entsprechende Lösung durch Gold aufzugeben, und der ränkevolle Lügengott Loge veranlaßt Wotan, mit ihm nach Nibelheim, dem Aufenthalt Alberichs, hinabzusteigen, um diesem den Nibelungenschatz abzunehmen. Sie thun dies mit List und Betrug, was ihnen namentlich durch die Nebelkappe, den Tarnhelm, den Alberich erst kurz zuvor seinem Bruder Mime ziemlich brutal abgenommen hat, ermöglicht wird. Alberich muß nicht nur das Gold des Nibelungenschatzes herausgeben, sondern auch den Ring, welcher die Herrschaft über die Welt sichert. Die Riesen erhalten nun das Gold

als Lohn, aber den Ring, den sie gleichfalls fordern, verweigert ihnen Wotan hartnäckig, und erst nachdem Erda emporgestiegen ist und warnend enthüllt hat, daß Unheil dem Besitz des Rings entsprießt, überläßt Wotan auch den Ring den Riesen, der alsbald seine unheimliche Macht zeigt, indem unmittelbar darauf Fafner den Fasolt erschlägt, um dann den ganzen Schatz mit sich fortschleppen zu dürfen, den er als scheußlicher Wurm nunmehr hütet. Die Götter aber gehen über die Brücke in Gestalt eines Regenbogens nach der Burg, welche Wotan Walhall benennt. Damit schließt der erste Abend, das Vorspiel „Rheingold."

Der zweite Abend, die „Walküre", führt zunächst die Hütte Hundings vor, in welcher Siegmund auf der Flucht vor seinen Feinden Schutz sucht; er findet hier Siegelinde, seine Zwillingsschwester, als Hundings Frau und verbindet sich mit ihr. Ehebruch und Blutschande zugleich vollführend. Fricka ergrimmt darüber und nöthigt Wotan, den beiden — seinen mit einem Erdenweib erzeugten Kindern — seinen Schutz zu entziehen. Er beauftragt die Walküre Brünnhilde, dem Siegmund den Tod zu künden, allein diese ergreift Mitleid mit ihm, dem vor Hunding Flüchtenden, und sie beschirmt ihn im Kampf mit Hunding; aber das Götterschwert, das er in Hundings Hütte fand, zerschellt an dem Speer Wotans, den dieser zwischen die Streitenden wirft, und Siegmund fällt unter den Streichen Hundings. Brünnhilde aber hilft noch Siegelinde zur weitern Flucht, indem sie ihr Grane, ihr Roß, leiht, zugleich aber gibt sie ihr die Stücke des zerbrochenen Schwerts. Wotan aber versenkt die Walküre zur Strafe auf dem Felsen in tiefen Schlummer, der wahren soll, bis ein Mann sie findet und weckt, und auf ihren besondern Wunsch umgibt er sie mit versengenden Flammen, damit nur ein furchtloser Held sie wecke. Damit schließt dieser Abend.

Der dritte: „Siegfried" behandelt die Schicksale und

Thaten des Sohnes, den Siegelinde im Walde des Ostens bei Fafners Riesenhöhle sterbend gebar. Unter der Obhut Mimes, der sich ihn erziehen will, damit er Fafner tödte, wächst Siegfried auf und erlangt ungewöhnliche Kraft. Er schmiedet die einzelnen Stücke des ihm hinterlassenen Schwerts zusammen und tödtet damit den das Gold hütenden Wurm. Dabei wurden seine Lippen durch etwas Blut des Ungeheuers benetzt, in Folge dessen er die Vogelsprache verstehen lernt. Ein Vogel räth ihm, Mime zu tödten und Ring und Tarnkappe zu nehmen. Sehnsucht nach Liebe treibt ihn in die Ferne und der Vogel geleitet ihn zu dem Felsen, auf welchem Brünnhilde, umhüllt von züngelnder Flamme, schläft. Hier trifft er zunächst mit Wotan zusammen, der als Wanderer die Welt durchzieht. Siegfried zerschmettert den Götterspeer und erweckt durch die Flammen dringend die Walküre, um mit ihr „den herrlichsten Sieg der Liebe zu feiern."

Der letzte Abend bringt die „Götterdämmerung". Siegfried ist, auf neue Thaten ausziehend, an Gibichs Hof gekommen; Gutrune reicht ihm hier den Zaubertrank, der ihn vergessen lernt, was er vorher liebte; er wirbt um Gutrune und verpflichtet sich dem König Günther, die von diesem ersehnte Brünnhilde zu gewinnen. Er überwältigt sie, nachdem er des Königs Gestalt angenommen hat, und raubt ihr den Ring. Dieses Verraths halber verbinden sich Brünnhilde, Günther und Hagen, Alberichs Sohn, und beschließen seinen Tod, der auf der Jagd ihn ereilen soll. Obgleich von den Rheintöchtern, die ihn vergebens zu bewegen suchen, ihnen den Ring wieder zu geben, gewarnt, zieht er mit zur Jagd und hier trifft ihn Hagens Speer, als er ruhend den Jagdgenossen seine Lebensschicksale erzählt und seiner Verbindung mit Brünnhilde gedenkt. Hagen greift nach dem Ringe und da ihm Günther diesen wehren will, erschlägt er den König.

Brünnhilde aber übergibt den Ring wieder den Fluten des Rheins und springt, nachdem sie ihr Roß - Grane — bestiegen hat, in die Flammen. Hagen aber wird von den Fluten erfaßt und die Nixen ziehen ihn hinab.

Diese flüchtige Skizze der wesentlichsten Momente der ganzen Ereignisse in ihrem natürlichen Zusammenhange genügt, um zu zeigen, daß der Stoff wol für eine *epische* aber nicht für eine *dramatische* Bearbeitung geeignet ist. Er bietet der scenischen Darstellung eine Reihe blendender Bilder, aber nur ganz vereinzelte Scenen, die sich in dem früher hier erörterten Sinne dramatisch entwickeln lassen.

Zudem ist wol kaum zu beweisen, daß die Dramatisirung dieses Stoffs sich nach irgend einer Seite als nothwendig und fruchtbringend erweist. Es müssen eigne Naturen sein, die an diesem Göttergesindel Gefallen finden können, das nur auf Lug und Trug bedacht und mit den niedrigsten menschlichen Schwächen behaftet ist. Für die Musik blieb unter solchen Verhältnissen wenig mehr zu thun, als die äußere Dekoration glanzvoll zu unterstützen, und die Art, wie *Wagner* das thut, läßt das ganze Werk vielmehr wie ein Tongemälde mit Rezitativen und lebenden Bildern als wie ein „Tondrama" erscheinen. Daß in „*Rheingold*" diese dekorative Malerei überwiegt, bezeugt schlagend die Bezeichnung der *Leitmotive*, aus denen Wagner die Orchesterbegleitung zusammenwebt. Da gibt es nach Hans von Wolzogen, einem der begeistertsten Anhänger Wagners, der gewiß vom Meister ganz unmittelbar inspirirt wurde, ein *Motiv des Urelements*, eins der *Rheintöchter*, das *Motiv der Knechtung*, des *Rheingolds*, das *Fanfarenmotiv*, das *Ringmotiv*, das *Walhallmotiv*, das *Vertragsmotiv*, das *Motiv der Göttin des Lichts und der Liebe*, das *Riesenmotiv*, das der *Vertragsrunen*, das *Wundermotiv der goldenen Aepfel*, das *Dämmer-*

motiv, das Motiv Loges, das des Feuerzaubers, des aufsteigenden Hortes, Alberichs Herrscherruf, das Schlangenwurmmotiv, das Motiv der Nornen, das des göttlichen Schwerts u. s. w., die alle sich nur auf rein äußerliche Dinge beziehen, welche schon scenisch zur Darstellung kommen, und ganz vereinzelt nur werden auch solche eingeführt, die auf innere Vorgänge hindeuten, wie das Motiv der Entsagung oder der Liebesfesselung.

Diese zweite Art der Motive findet sich im zweiten Abend „Die Walküre" etwas häufiger; aber neben dem Liebesmotiv oder dem, welches das Heroenthum in seinem Leiden zeigt, machen sich doch vielmehr noch die bemerkbar, die äußere Vorgänge begleiten, wie das des Gewittersturms, das Fluchtmotiv, Hundingsmotiv und andere derartige, und der sogenannte Walkürenritt, dies glänzend ausgeführte instrumentale Tonbild, ist unstreitig der Höhepunkt des ganzen Aktes.

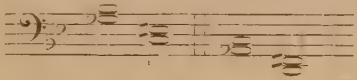
Auch im dritten Abend „Siegfried" fehlt es nicht an oft mit rein elementarer Gewalt austönenden Gefühlsausbrüchen; aber auch hier bilden die rein äußerlichen Tonmalereien, wie Waldweben und Feuerzauber, die mit genialer Kraft ausgeführt erscheinen, die Höhenpunkte des Ganzen.

Der vierte Abend bringt neben dem Motiv der Brünnhilde das der Heldenliebe, der Fahrtenlust, das Motiv Hagens, des Zaubertruges, des Sühnerechts, des Mordwerks, Hagenscher Lustigkeit, das Motiv des neuen Schwurs, des Rachebundes u. s. w., die alle mit mehr oder weniger ganz äußerlich glänzender Mitteln rein instrumental verarbeitet werden.

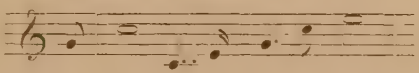
Dabei sind die Motive immer und fast ausschließlich so gewählt, daß sie den unmittelbar wirkendsten, packendsten Effekt machen. Ob man sie zugleich als der ursprünglichsten Absicht

entsprechend gelten lassen will, das beruht meist auf individuellen Anschauungen.

Die Charakterisirung rein elementarer Eindrücke, wie das Wogen der Fluten des Rheins, ist ja mehr konventionell und geschieht meist immer durch eine gewisse Art beinahe fest stehender Figuren, aber daß man gezwungen werden könnte, das Motiv des Sinnens:



oder die als des göttlichen Schwerts:



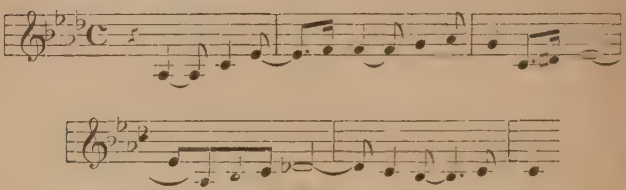
auch als solches gelten zu lassen, ist wol nicht anzunehmen und damit erscheint doch die ganze Methode als mindestens sehr bedenklich.

Man muß es daher doch wol als Irrthum bezeichnen, dies rein mechanische Verfahren an Stelle des ästhetisch und historisch begründeten Opernorganismus setzen zu wollen. Auch die Musik dient in diesem sogenannten Tondrama fast ausschließlich der äußern Darstellung wie Dekoration, Kostüm und Aktion, während sie in der ältern Oper mit den innern Vorgängen, die sie uns zu eignem Erfassen näher legt, zugleich die dramatische Handlung zum höchsten Verstehen und Erfassen bringt, und nur in diesem Sinne gibt es im Grunde eine dramatische Musik.

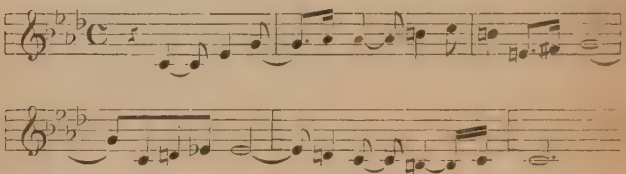
Daß Wagner mit dieser Methode der Motivverarbeitung den harmonischen wie rhythmischen Organismus des Kunstwerks wenig oder gar nicht beachten kann, ist klar und wurde schon angedeutet; aber in der Motivbildung beobachtet er ihn hier meist noch.

Das gibt er beim Parsifal auch noch auf, immer in dem Bestreben frappante und verblüffende Wirkung zu erreichen.

Das Vorspiel führt uns in das Heiligthum des Grals; der erste Theil des Liebeswahlspruch hat jede rhythmische natürliche Konstruktion aufgegeben:



der zweite Theil desselben auch jede harmonische:



und in derselben Weise sind die meisten übrigen Motive angelegt und werden dann nach der oben bereits eingehend charakterisirten Methode verarbeitet, fast immer ausschließlich in dem Bestreben, die äußere Handlung zu begleiten und ihren Eindruck auf den Zuhörer zu erhöhen.

So muß man diese Werke des Meisters als die ganz nothwendige Konsequenz der Richtung bezeichnen, in welche die dramatische Musik durch Weber und seine unmittelbaren Nachahmer einer- und durch die enthusiastischen, aber nicht hinreichend unterrichteten Interpreten Beethovens andrerseits gerathen war. Und in diesem Sinne sind des Meisters Werke hochbedeutsam geworden und können unmöglich ohne Einfluß bleiben

auf die fernere Entwickelung. Allein den Weg noch weiter zu verfolgen, dürfte wol schwer möglich sein und muß, wenn nicht zu schwächlichen Kopien, zu Karrikaturen führen. Es muß hier wiederholt ausgesprochen werden, daß es absolut nothwendig ist, wieder den ästhetisch und historisch begründeten ältern Organismus der Oper aufzunehmen, und wenn es gelingt, diesen einzelne blendende Eigenschaften des Wagnerschen Tondramas aufzunöthigen und einzufügen, dann wird auch die Oper ihre Erneuerung feiern, ob unter dem alten Namen Oper oder unter den neuen Tondrama oder nach einem andern, das dürfte ziemlich gleichgiltig sein.

Früher noch als in Deutschland hatte übrigens in Frankreich diese Richtung einen Vertreter gefunden in Hektor Berlioz (1803—1869) und auch er war zumeist durch Carl Maria von Weber und Beethoven dazu angeregt worden. Auch ihm setzten sich die Symphonien und derartigen Instrumentalwerke Beethovens in bestimmte Programme um; zu ihm sprach der große Meister so deutlich, daß er glaubte, dessen Offenbarungen durch Töne auch in Worte fassen zu können; dazu aber holte er sich wieder Anleitung bei dem großen Romantiker Weber. In seiner Analyse der Werke der Meister beachtet Berlioz eigentlich nur ihre Erscheinungsweise im Klange und dem entsprechend ist er auch in seinen eigenen Kompositionen hauptsächlich bemüht, die besondere Musikgestaltung durch eigenthümliche Klangwirkungen zu ersetzen. Er erweist sich darin noch mannigfaltiger als Richard Wagner, dem er sehr viel vorgearbeitet hat, und er ist noch weit rücksichtsloser als dieser in seinen Anforderungen in Bezug auf Zusammenstellung des Orchesterapparats. Es ist fast kein Instrument, mit dem er nicht experimentirt, um ihm neue Klänge abzugewinnen und durch bisher ungebräuchliche Mischung mit andern neue Klangwirkungen zu erzielen.

Daß dies Verfahren zur Programmmusik führen mußte, ist klar und hier nicht weiter zu erörtern; es entspricht so vollständig der Methode der Leitmotive, daß es nicht unerwähnt bleiben durfte. Bei dem sogenannten Tondrama gibt der rezitirte Gesang die nöthige Erläuterung zur Musik, bei der rein instrumental ausgeführten Programmmusik tritt an dessen Stelle das Programm. Wagner war mit diesen Bestrebungen von Berlioz bekannt und es ist nicht zu leugnen, daß er wol durch ihn zumeist zu seiner bestrickenden Weise der Instrumentation veranlaßt wurde.

In den Opern: „Beatrice et Benedict“ und „Les Troyens“ schließt sich Berlioz noch dem ältern Opernorganismus an, doch nicht ohne ihn im Sinne der Neuromantik zu erweitern.

Wie Meyerbeer war auch er in Italien gewesen und hatte Gefallen gefunden an der sinnlich reizvollern Weise italienischen Gesanges, allein nicht so, daß er sie, wie der deutsche Meister, seinem Kunstwerk einzuverweben unternahm; dazu war er viel zu sehr darauf bedacht, tiefe und gehaltvolle Gedanken in seiner Musik zu verkörpern; den sinnlich größern Reiz suchte er dieser vielmehr durch die Harmonik und vor allem durch seine Instrumentation zu geben. Namentlich ihr wandte er die eingehendste Sorgfalt zu und sein Eifer, immer neue und eigenthümliche Orchestereffekte zu erfinden und zu ersinnen, ist nicht ohne Einfluß auf den jüngern Deutschen, auf Richard Wagner geblieben, während bei seinen Landsleuten ein solcher kaum nachweisbar sein dürfte. Diese unterstellten sich viel eher wie Halevy dem Einflusse Meyerbeers, und obwol Wagner in Frankreich mit seinen Opern fast ununterbrochen Niederlagen erlitt, so gewannen doch seine Prinzipien auch dort Beachtung und Anwendung.

Weniger ist das der Fall bei Ambrois Thomas (1811),

dessen Opern „Mignon“ und „Hamlet“ auch in Deutschland, freilich nur sehr bestrittene Erfolge errangen. Daß beide Stoffe trotz einzelner, für musikalische Behandlung günstiger Situationen und Momente sich nicht für die Verarbeitung zur Oper eignen, das ist schon durch die Veränderungen, die dabei vorgenommen werden mußten und welche die ursprüngliche Idee in ihrem innersten Nerv verletzten, bezeugt. Aus Goethes wunderbar ergreifendem Lebens- und Sittengemälde „Wilhelm Meister“ wurde in der Bearbeitung zur Oper „Mignon“ ein Rührstück bedenklichster Art, dem der ganze ursprüngliche poetische Zauber abgestreift ist, für welchen französischer Esprit kein entsprechendes Aequivalent bietet. Das Opernbuch „Hamlet“ aber hat des großen Briten Tragödie zu einem Schauerstück niederster Art gemacht, welche das Original fast Scene für Scene travestirt und die Personen zu wahren Karrikaturen verzerrt. Schon die Wahl dieser Stoffe bezeugt, daß dem Komponisten selbst jene äußere Auffassung der dramatischen Aufgabe der Musik, wie sie noch bei den vorerwähnten französischen Meistern vorhanden war, fast ganz abhanden gekommen ist. Wie der Textverfertiger sich durchaus dabei beruhigt, den Stoff scenisch einzurichten, ohne wirklich auch nur äußerlich dramatisch aufzubauen, so begnügt sich auch der Musiker dabei, angenehm unterhaltende Musik dazu zu schreiben, die meist mit den betreffenden Scenen nicht in direktem Widerspruch steht, aber auch nichts thut, um sie irgend wie zu erläutern oder wirksamer zu machen. Dabei erhebt sie sich niemals über das Niveau anständiger Mittelmäßigkeit, sinkt aber häufig unter dasselbe hinab. Selbst in ihrer Umdichtung stehen die Stoffe immer noch auf höherer Stufe als die Musik, die sie noch weiter herabzieht, als die Textbearbeitung.

Etwas höher steht in dieser Beziehung meist die Musik von Charles François Gounod (1818), dessen „Margarethe“ (Faust) und „Romeo und Julie“ auch in Deutsch-

land zahlreiche Verehrer und selbst warme Vertheidiger gefunden hat. Gounod hat sich früh auch eingehender mit deutscher Musik beschäftigt und selbst die Bestrebungen Richard Wagners blieben nicht ganz ohne Einfluß auf ihn. Auch er errang seinen durchschlagenden Erfolg in Deutschland wie in Frankreich, indem er eins der höchsten Meisterwerke der Dichtkunst zur Oper umwandelte: „Goethes Faust", und auch er bewies damit, daß er in seiner Auffassung des innersten Wesens der dramatischen Musik nicht höher steht als Ambrois Thomas und andere seiner Zeitgenossen. Die Vertheidiger solcher pietätloser, nur für das Tagesbedürfniß berechneter Bearbeitungen -- und wir finden unter ihnen selbst Kritiker, welche sogar als Aesthetiker gelten wollen — übersehen zunächst, daß auch für die Oper dieselben Grundgesetze gelten, wie für das rezitirende Drama, was hier weitläufig nachgewiesen wurde, und daß es immerhin eine Versündigung an der Kunst erscheint, ein Drama höchster Art zu einem gewöhnlichen Operntext zu degradiren. Nachdem der Stoff von allem entkleidet wurde, was ihm erst seine hohe kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung gibt, hat er mit der Faustsage nur noch einige Aeußerlichkeiten gemein und ist selbst für einen Operntext der gewöhnlichsten Art zu alltäglich. Der „Faust", der übrig bleibt, ist auch für einen Teufel kein erstrebenswerther Fang mehr; solche Opfer gewinnt dieser auch ohne irgend welche Dienstleistung, sie laufen ihm von selber zu, ohne daß er nöthig hätte, sich groß um sie zu bemühen. Das „Gretchen" aber, das sich ihm an den Hals wirft, hat mit Goethes nichts gemein, als den Namen. Es ist daher auch nur als ein Beschwichtigungsversuch des ästhetischen Gewissens zu bezeichnen, daß man die Oper in Deutschland nicht nach dem Helden, sondern nach dessen Liebchen „Margarethe" bezeichnet. Dem entsprechend hätte man aber auch alles tilgen müssen, was an Goethes Faust erinnert. Aus der erschütternden

Episode in des großen Dichters Drama ist in der Oper eine recht unsaubre Liebesaffaire geworden, im Sinne der Leihbibliotheks- oder Küchenromane. Diesem Standpunkt entspricht allerdings die Musik fast vollständig. Die relativ besten Nummern, wie die Gartenscene oder die Volksscenen im zweiten Akt, sind ja doch nur verwilderte, Weber und Meyerbeer entlehnte Schößlinge, auf die modern französische Oper gepfropft, die in der Schmuckarie und vor allem im letzten Akt ihren tollsten Hexensabbath feiert. Dabei ist nicht zu verkennen, daß Gounod sich auch bestrebt, wenn auch nicht die dramatische Scene zu unterstützen, so doch einzelne Stimmungen entsprechend auszutönen: aber höher als selbst dieses unterste Erforderniß der dramatischen Wahrheit steht ihm der Beifall der Menge, den zu erreichen er nur zu oft seiner bessern Einsicht untreu wird. Wenn er diesen trotzdem nur mit dieser Oper und in geringerem Grade mit Romeo und Julia errang, so ist das nur ein Beweis dafür, daß sein Talent eben nur ausreichte, die vorhandenen stark wirkenden Mittel der dramatischen Musik in einseitiger Weise zu verwenden, wie in den oben erwähnten.

„Romeo und Julia" ist unstreitig ein weit günstigerer Stoff für die opermäßige Bearbeitung, als „Faust", „Hamlet" oder „Wilhelm Meister"; freilich müßte der nachschaffende Komponist sich auf den Standpunkt des britischen Dichters empor zu schwingen vermögen und dann würde er diesem selbst in der äußern Anordnung ziemlich treu folgen können. Daß die Liebesscenen bei Gounods „Romeo und Julia" selbst hinter der Gartenscene seines „Faust" zurück bleiben, beweist hinlänglich, wie bescheiden seine Begabung und sein Können doch im Grunde sind, wie beide nur zu der mit einigem Geschick ausgeführten Handhabung des alleräußersten Bühnenapparats ausreichen. Daher eignete er sich von Wagner manches an, wie sehr er sonst auch den Prinzipien desselben entgegen ist.

Wie bedeutend demnach auch die Erfolge sind, die Gounod mit diesen beiden Opern errang, für die Entwickelung der französischen oder der Oper überhaupt sind sie bedeutungslos geblieben.

Weit mehr Einfluß gewannen die jüngern Vertreter der national-französischen, der komischen Oper und der Operette. Mit „Le Roi là dit“ von Delibes oder „La fille de Madame Angôt“ von Lecocq sind nicht neue Wege für die Entwickelung der französischen Oper eröffnet worden, aber sie zeigen diese mit den wirksamern Mitteln der neuen Instrumentation und der verfeinerten Deklamation ausgestattet. Das gilt auch von Bizets „Carmen“, deren Musik indeß mehr den leichtfertigen Scenen, sehr wenig dem tragischen Ausgange entspricht.

In Italien hatte Giuseppe Verdi (1814) beinahe zwanzig Jahre die Bühne beherrscht, als auch er sich den Wagnerschen Prinzipien zuwandte. In seinen ersten Opern wie „Nabucco“, die auch in Deutschland Eingang fand, schloß er sich als sklavischer Nachahmer durchaus der Weise Bellinis an, die er nur, dem äußern dramatischen Effekt zu liebe, ganz außerordentlich vergröberte.

Schon bei Bellini, namentlich aber bei Donizetti fand der Tanz- und Marschrhythmus Eingang in die Melodik und gab dieser erhöhte äußerlich wirkende Gewalt. In „Norma“, „Belisar“, „Marie, die Regimentstochter“, geschah dies immer noch meist nur da, wo es einigermaßen der Situation entspricht. Verdi dagegen verwandte diese sinnlich reizvoller wirkende Rhythmik fast ausschließlich für seine Melodik, die er dadurch selbstverständlich vergröberte, aber zugleich materiell eindringlicher machte. Dem gleichen Zuge folgte dann seine Harmonik und die Instrumentation und so ist es ganz natürlich, daß er schließlich auch sich unter den Einfluß von Richard Wagner stellte. Sein Streben war ebenfalls auf erhöhte

dramatische Wirkung gerichtet, die er zunächst in der prägnantern Rhythmik und einer mehr materiell eindringlichen Harmonik und Instrumentation suchte. Damit sicherte er seiner Oper „Ernani", die im März 1844 in Venedig zuerst in Scene gieng, bereits einen Welterfolg und es begann für ihn die Zeit seiner unumschränkten Herrschaft über die italienische Bühne. Eine Neugestaltung der italienischen Oper zum wirklich dramatischen Kunstwerk im Sinne unserer deutschen großen Meister lag ebenso wenig im Sinne Verdis, als wie seiner Vorgänger auf diesem Gebiet; energischer wie diese versuchte er weniger die einzelnen Personen, als vielmehr die hervorragenden Situationen mit seiner Musik zu charakterisiren, und er verfuhr dabei mit der ganzen seiner Nation eignen Sorglosigkeit. Den künstlerischen Werth der von ihm verwendeten Gedanken prüft er in der Regel nicht; ihm kommt es nur darauf an, die höchste Wirkung zu erzielen, und es ist ihm ziemlich gleichgiltig, ob er das mit gewähltern oder mit den trivialsten Mitteln erreicht. So findet man in allen seinen Opern neben Gesängen, die mit dem ganzen Zauber des sogenannten „bel canto" ausgestattet sind, andere, welche direkt von der Gasse aufgelesen zu sein scheinen und die, mit den brutalst wirkenden Mitteln der italienischen Oper: einer massig entwickelten Harmonik und einer betäubenden Instrumentation aufgeputzt, geradezu materiell unwiderstehlich auf die Nerven wirken. Dem entsprechend wählte auch Verdi seine Stoffe. Die Textbücher zu „Rigoletto", „Il Trovatore", „La Traviata", „Il Ballo in maschera" behandeln so widerwärtige, abstoßende Ereignisse, daß sie nur bei jenen Beifall finden konnten, denen ausschließlich das Ungeheuerliche imponirt, bei denen die größten Greuel, die widerlichsten Scenen eine Art wollüstiger Schauer erzeugen. Dem aber entspricht die Musik Verdis ziemlich genau. Wo er in seiner Art dramatische Musik bringt, stattet er sie zugleich in der angedeuteten Weise

mit der vollen brutalen Gewalt seines Talents aus und dann schmeichelt und girrt er wieder mit der ganzen Süße italienischer Melodik und so hält er die große, leicht erregbare Masse schwebend zwischen wollüstigen Schauern und sinnlich reizvollem Genuß und zwingt sie damit in seinen Bann. Daß solche Schöpfungen sich jedem ästhetischen Maßstabe entziehen, ist nicht näher nachzuweisen. Diese Opern haben nur Werth für die Administrationen der Theater, so lange sie Kasse machen; und für einzelne Sänger, denen sie zu Erfolgen verhelfen. Es ist Marktwaare, die der Konjunktur unterliegt. Das gilt selbst für die beste Oper Verdis: „Aïda", bei der nur alles zahmer erscheint; die einzelnen Ausbrüche der Leidenschaften erscheinen hier nicht so brutal wie in seinen andern Opern, aber die Melodik ist auch nicht so warm und glühend ausdrucksvoll wie in einzelnen der vorher angeführten Opern. Es blieb nicht ohne Einfluß bei ihm, daß er mit der Weise Meyerbeers und auch mit Richard Wagner bekannt geworden war. Seine eigne Weise erfuhr dadurch insofern eine Läuterung, als sie nicht mehr so blind ungestüm darauf losfährt, sondern die einzelnen Momente der Handlung und der Situationen mit größerer Besonnenheit behandelt. Freilich gieng der Oper damit jene Unmittelbarkeit der Wirkung verloren, welche den vorerwähnten Opern den Erfolg bereitete, den diese spätern doch nicht in dem Grad zu gewinnen vermochten.

Für die Entwickelung der Oper kann deßhalb auch Verdi keine nachhaltige Bedeutung gewinnen, was schon thatsächlich erwiesen ist durch die Versuche, ihm nachzuahmen, die wiederholt angestellt werden und bisher immer kläglich verunglückten.

In Deutschland begann die Weise Richard Wagners alsbald die jungen Gemüther mächtig zu erregen, seine neue Doktrin gewann zahlreiche Bekenner und sein künstlerisches Schaffen mehr oder weniger streng nachahmende Anhänger.

Daneben ist eine nur kleine Anzahl schaffender Künstler auf diesem Gebiet bemüht, an der organischen Entwickelung festzuhalten, und endlich findet auch noch die volksthümliche Oper in neuester Zeit ihre Vertreter.

Diese war durch Albert Lortzing (1803—1851) in unserm Jahrhundert zunächst wieder zu Ansehn gelangt.

Was auf diesem Gebiet seit Mozart geleistet worden war, hatte sich immer in bescheidenen Grenzen gehalten und war in der Regel meist sogar auf den Ort der Entstehung beschränkt geblieben, wol meist aus dem Grunde, weil das Volksthümliche in gar zu dürftiger Gestalt erschien. Nur einige der Sing- oder Liederspiele von Wenzel Müller, Kauer oder Himmel verbreiteten sich weiter und gewannen andauernden Erfolg; erst mit Lortzing erwarb die Richtung das Bürgerrecht auf der Bühne, indem er wieder energischer an Mozart anknüpfte, den er sich vielfach zum Muster nahm, wenn er ihn auch nicht erreichte. Auch er gieng dabei auf das Lied zurück, aber er führte es nicht nur in der knappen Form ein, wie die oben erwähnten Singspielkomponisten, sondern er erweiterte es auch wie Mozart zur Arie, zur Scene und bis zum Ensemble und weiß damit einzelne Situationen ganz vortrefflich zu zeichnen und dramatisch wirksamer zu machen. Für die höherwerthige Charakteristik der Personen fehlte es ihm durchaus nicht an der nöthigen Begabung, sondern nur an der Durchbildung, die eine solche verlangt. Er hatte sich dafür die entsprechenden, mehr äußerlich wirkenden Mittel aus dem Verkehr mit den Werken Mozarts und der Franzosen und Italiener angeeignet, und er erweiterte mit ihnen vorwiegend die knappe Liedform, doch nur mehr äußerlich, ohne sie von innen heraus neu zu gestalten. Damit konnte er wol äußere Situationen, nicht aber Personen individueller charakterisiren. Daß ihm der Sinn für solche Charakteristik nicht fehlte, das zeigen einzelne komische

Personen seiner Opern, wie der Bürgermeister Bett in „Czar und Zimmermann", der Schulmeister in „Der Wildschütz" u. a., bei denen eine gewisse Derbheit der Zeichnung angebracht ist, für welche Lortzing die ausreichenden Mittel besaß. Die Charakteristik der andern Personen gelingt ihm weniger; der Gesang des Czaren unterscheidet sich wenig oder gar nicht von dem der Marie oder des Iwanow und deßhalb sind auch nur die Ensembles von höherer dramatischer Bedeutung, durch welche komische Situationen charakterisirt werden sollen, wie in dem Chor und Ensemble: „Laßt ruhen die Arbeit", dem Finale des zweiten und dem ersten Ensemble des dritten Akts aus: „Czar und Zimmermann": „Der hohen Herrscher würdig zu empfangen", die von hochkomischer und zugleich lebendig dramatischer Wirkung sind. Eine feinere, mehr individuelle Charakteristik wird übrigens in dieser Oper mehr noch vermißt, als in den andern, die hauptsächlich kleinbürgerliche Verhältnisse behandeln, wie „Der Wildschütz", „Die beiden Schützen" und selbst „Der Waffenschmid". Daß aber Lortzings Talent selbst für größere Aufgaben ausreichte, das beweist er in seiner romantischen Oper „Undine", in der er, den Bahnen Carl Maria von Webers folgend, nicht ohne Geschick die Darstellung romantischen Lebens versucht. Auch hier verwerthet er nicht eigen gefundene und selbständig zugerichtete Mittel, wie der größere Meister; er entlehnt sie meist von diesem, um sie etwas zu vergröbern und dadurch der großen Masse noch mundgerechter zu machen. So wird er populär nicht im Sinne der großen Meister, welche dem Volksempfinden selbständigen und leicht faßbaren Ausdruck geben, sondern dadurch, daß er aufnimmt, was bereits im Volk klingend lebendig geworden ist, oder doch dort sich sofort festsetzt.

Einen etwas höhern Standpunkt nimmt in dieser Richtung Otto Nicolai (1810—1849) ein, der mit seiner komischen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" nachhal-

tigen Erfolg errang und Bedeutung für die Entwickelung der ganzen Gattung gewann. Er hatte sich während seines mehrjährigen Aufenthalts in Italien mit der nationalen Oper dieses Landes vertraut gemacht und sein „Il Templario“ errang selbst dort bedeutenden Erfolg. Als er sich dann der deutschen volksthümlichen Oper zuwandte, vermochte er ihr mit seiner sinnlich wirksamern Melodik erhöhtern Reiz zu geben. Seine Melodien wie seine Formen sind nicht weniger einfach volksthümlich gehalten in „Die lustigen Weiber“, aber sie sind gesanglich und instrumental glänzender ausgestattet und auch meist breiter entwickelt, als wie bei Lortzing. Trocken und hausbacken wie dieser nur zu häufig, wird Nicolai eigentlich nie und wo er wie auch Lortzing bis zum Bänkelsang herabsteigt, weiß er immer noch eine gewisse Noblesse zu wahren, die man bei jenem dann ganz vermißt. Hierzu gab der Stoff der Oper nur zu häufig Veranlassung. Er behandelt bekanntlich das starke, fast frivole Spiel, das „Die lustigen Weiber“ mit Fallstaff nach Anleitung des gleichnamigen Lustspiels des großen britischen Dichters Shakespeare treiben. Die Ouverture, potpourriartig aus Motiven der Oper zusammengesetzt, ist recht wol geeignet, in die Stimmung zu versetzen, den tollen Schwank recht zu genießen. Gleich das erste Duett zwischen Frau Fluth und Frau Reich: „Nein, das ist wirklich doch zu stark“ zeigt, daß der Komponist nicht eigentlich eine feinere, sondern nur die schnell treffendste Charakteristik anstrebt, und er erreicht diese hauptsächlich mit seiner anmuthig wirkenden italienischen, durch schärfer pointirte Rhythmik lebendiger gearteten Melodik, der er noch durch eine gewähltere Harmonik und eine selbständigere Begleitung größern Reiz zu verleihen weiß. Etwas derber und weniger scharf ist die Charakteristik der Männer, wie schon das nachfolgende Duett zwischen Fenton und Reich zeigt; die Melodien der beiden sind mehr nur in Aeußerlichkeiten geschieden. Fentons schwär-

merische Liebe kommt darin so wenig entschieden zum Ausdruck, wie die hochmüthige Entrüstung Reichs; so wird der Satz zu einem wirksamen, aber nicht eigentlich dramatisch bedeutsamen Duett. Das aber ist es, was im Grunde diese ganze Musik charakterisirt. Nicolai behält immer Stimmung und Situation im Auge, aber höher als diese steht ihm noch die Wirkung auf die Masse; um sie zu erreichen, verschmäht er ebensowenig die banalsten Darstellungsmittel der italienischen, wie der französischen und auch der volksthümlich deutschen Oper. Er stattet einzelne Arien, wie gleich die der Frau Fluth im ersten Akt mit dem reichsten Koloraturschmuck aus und deklamirt wieder andere in der einfachsten Weise des deutschen Singspiels. Damit war ein einheitlicher Stil nicht zu erreichen, aber doch jene Mannigfaltigkeit, welche der großen Masse gefällt, und das ist es namentlich, was dieser Oper die andauernde Gunst unseres großen Theaterpublikums erwerben half. Daß damit eine feinere Charakterzeichnung nicht zu erreichen ist, zeigt sich besonders in der Scene zwischen Anna und Fenton im zweiten Akt, deren Musik sich wenig von der aller vorangegangenen unterscheidet, was der Situation wenig entspricht. Den höchsten Anforderungen genügt diese Oper demnach nicht, allein sie unterhält das Publikum in anmuthigster und immer noch künstlerisch zulässiger Form.

Das ist bei „Martha“ von Fr. von Flotow (1812 bis 1883) viel weniger der Fall. Hier ist alles weit mehr vergröbert und verflacht; die Melodik ist entweder sentimental oder leichtfertig und dem entspricht auch die Harmonik und die Begleitung. Das erscheint noch weniger bei dem Stoff dieser Oper störend, der eine solche Behandlung allenfalls verträgt; allein die ernsteren, wie „Stradella“, werden durch eine derartige Behandlung entschieden herabgedrückt und entstellt.

In neuerer Zeit hat Ignaz Brüll mit seiner volksthüm-

lichen Oper „Das goldne Kreuz“ andauernden Erfolg errungen, namentlich weil er es verstand, den einfachen, volksthümlichen Formen durch glänzendere Ausstattung mit der wirksamern Accentuation und Instrumentation der Neuzeit erhöhten Reiz zu geben. Weil ihm das in seinen andern Opern „Der Landfriede“ oder „Bianka“ nicht gelang, erreichte auch er keinen Erfolg mit ihnen.

Daß das Talent von Heinrich Hofmann lange nicht ausreichend ist, um ihm auf dramatischem Gebiet andauernde Erfolge zu sichern, hat er ganz besonders in seiner lyrischen Oper „Aennchen von Tharau“ erwiesen. Selbst diesem simpelsten aller Opernstoffe gegenüber erscheint seine Musik dürftig und phrasenhaft und sie entbehrt selbst jenes instrumentalen Reizes, mit dem er in seinem „Arminius“ dieselben Hauptgebrechen einigermaßen zu verdecken weiß.

Besser hat es Viktor Neßler verstanden, in zwei seiner Opern: „Der Rattenfänger von Hameln“ und „Der Trompeter von Säckingen“, die volksthümlichern Elemente der Musik erfolgreich zu verwenden. In der Weise, wie er es thut, ist für die Entwickelung der Form nichts gewonnen, diese wird im Gegentheil bis zur Inhaltslosigkeit herabgedrückt; die Musik hört auf dramatisch zu sein, sie wird zur gewöhnlichen Unterhaltungsmusik. Darin ist ihr ungewöhnlicher Erfolg begründet, der nur in einer Zeit möglich war, in welcher auf der andern Seite der Genuß des Kunstwerks zur anstrengenden Arbeit geworden ist. Neßlers Musik ist die Kehrseite der Musik des sogenannten Tondramas und konnte nur als solche den fast gleichen Erfolg erringen.

Wie die volksthümliche und selbst die Oper an sich durch die entsprechenden Errungenschaften der neuern Zeit zu höherer Blüte zu bringen ist, das hat der große Meister der Lyrik Franz Schubert wenigstens angedeutet in seiner Operette: „Der häusliche Krieg.“

Es ist hier weitläufig nachgewiesen worden, in welchem Verhältniß die Lyrik zum Drama steht; daß dies letztere im Grunde nur als personificirte, zum Charakter verdichtete Lyrik zu betrachten ist. Es wurde weiter gezeigt, wie dem entsprechend auch das Lied und seine Erweiterung zur Arie die Grundlage für die Besondersgestaltung der Oper wurde. Die Geschichte zeigte uns, daß die Meister der dramatischen Musik: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, an diesem Organismus festhalten und von ihm aus die Oper immer weiter ausbilden.

Durch Franz Schubert (1797—1828) aber war das Lied zu höchster Blüte gebracht worden und damit ist auch der Opernmusik eine neue Basis gegeben. Der Meister selber hat eine Reihe von Versuchen gemacht, von ihr aus auch die Oper neu zu gestalten, allein mit einigem Erfolg gelang ihm dies nur in der komischen Oper „Der häusliche Krieg“ und auch in dieser nicht so, daß die ganze Form damit in die neue Phase der Entwickelung getreten wäre.

Schon aus der frühesten Zeit seiner schöpferischen Thätigkeit, noch bevor er die rechte, der neuen Lyrik entsprechende Weise der Liedgestaltung gefunden hatte, wird uns von einzelnen seiner dramatischen Werke berichtet, wie: „Des Teufels Lustschloß“ (1813/14), „Der vierjährige Posten“ (1815), „Claudine von Villabella“, „Fernando“, „Die beiden Freunde von Salamanka“, „Der Spiegelritter“, „Adrast“, die nur zum Theil uns erhalten sind. Sein Singspiel: „Die Zwillinge“ wurde 1820 in Wien aufgeführt, ebenso das Melodrama mit Gesang und Chören: „Die Zauberharfe“ (1820). Aus diesem Jahre stammen auch die Skizzen zu einer Oper „Sakuntala“.

Bedeutsamer ist die Oper „Alfonso und Estrella“, die er im Jahre 1821 komponirte. Außer der Musik zu dem Schauspiel: „Rosamunde“ von Helmine von Chezy komponirte er 1823 die Oper: „Fierrabras“ und die Operette: „Die

Verschworenen" (Der häusliche Krieg) in denen das Bestreben, mit Hilfe der neuen Lyrik die dramatische Musik zu erneuern, entschiedener sich geltend macht. Der Text zu „Fierrabras" setzt sich meist aus banalen Phrasen zusammen und bietet der Musik wenig Veranlassung, mit ihrem eigensten Vermögen einzutreten. Doch wußte Schubert ihm eine Menge feiner Züge abzugewinnen, die er reizend musikalisch illustrirt. Er bietet eine ganze Reihe von überraschenden Malereien, an denen er so reich war; doch zu wirklich dramatischer Wirkung gelangte er nicht; seine Arien machen durchweg weniger Effekt, wie seine Lieder. Das war auch kaum anders möglich, schon aus dem Grunde, weil er so wenig Gelegenheit erhielt, seine dramatischen Werke zu hören und dargestellt zu sehen. Daß die aus der Praxis gewonnene Erfahrung die beste Lehrmeisterin ist, zeigt sich auch hier; die Technik des musikalischen Dramas ist ebenfalls nicht ohne lebendigen Verkehr mit der Bühne zu gewinnen. Da ihm dieser nur in geringem Grade gegönnt war, konnte auch sein bestes dramatisches Werk, die Operette „Die Verschworenen" (Der häusliche Krieg) nicht zur höchsten Reife gelangen.

Der von dem bekannten österreichischen Dichter J. F. Castelli gedichtete Text behandelt ein bekanntes Thema, nur daß hier die Frauen sich gegen die Männer verschwören.[1] „Die Frauen" Ludmilla, Helena, Luitgarde, Kamilla und die der übrigen Ritter, deren Männer: Graf Heribert von Ludenstein, Astolf von Reisenberg, Garold von Nummen, Friedrich von Transdorf und andere Ritter seit Jahresfrist fern, im Kriege mit den Sarazenen begriffen, haben sich verschworen, bei der Heimkehr derselben an ihnen durch Kälte und Gleichgiltigkeit sich dafür,

[1] Reißmann: Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. Berlin J. Guttentag, D. Collin.

daß jene das Gebot der Ehre höher setzen, als die Liebe, zu rächen. Die heimkehrenden Krieger werden indeß durch den Pagen Udolin, der vorausgeeilt war, und dem Isella, die Zofe der Gräfin und seine Geliebte, Kunde von dem Plan der Frauen und auch Gelegenheit gegeben hatte, der Sitzung mit beizuwohnen, in welcher dieses festgestellt und beschworen worden war, davon benachrichtigt. Sie beschließen sofort den Frauen zuvorzukommen und ihnen in eben derselben Weise zu begegnen. Im Saale des Schlosses treffen sie mit den Frauen zusammen und gehen ohne Gruß zum Trinkgelage. Darüber sind die Frauen natürlich sehr bestürzt, und als dann gar Isella kommt und der Gräfin erzählt, der Graf habe bei einem Hoch auf den Krieg es zugleich ausgesprochen: daß die Ritter bald wieder davonziehen und in der kurzen Zeit ihres Hierseins keine Gemeinschaft mit ihren Frauen pflegen würden, wird diesen ihr Verhalten leid und sie wünschen sich mit ihren Männern zu versöhnen. Die jüngste der Frauen, Helena, die auch nur sehr schwer dem ganzen Plan ihre Zustimmung ertheilt hatte, wird zuerst abtrünnig, aber auch die Gräfin, die eigentliche Urheberin, kommt ihrem Manne liebevoll entgegen, so daß er, um sein gegebenes Wort nicht zu brechen, vorgibt, ein Gelübde zwinge sie nochmals in den Krieg zu ziehen. Er weist seine Gattin an Udolin, der ihr alles erklären soll, und entfernt sich schnell. Udolin erzählt nun der Gräfin, sie wären einst von Feinden so umringt gewesen, daß es fast unmöglich geschienen hätte, zu entkommen. Da seien die Ritter zu dem feierlichen Gelübde gedrangt worden, den Frauen nicht eher den kleinsten Beweis von Zuneigung zu geben, als bis diese sich mit Harnisch, Schild und Lanze bewaffnen und mit ihnen ziehen würden, um für den Glauben zu fechten. Die Gräfin ist natürlich empört, aber sie läßt es ruhig geschehen, daß Isella sie mit Harnisch, Helm und Lanze bewaffnet; so gerüstet trifft sie der Graf, der natürlich

tief gerührt wird, und da auch die andern Frauen gerüstet hinzukommen, wird der Friede bald wieder hergestellt. Isella und der Page aber werden durch den Grafen verbunden. — Diesen im Grunde mehr possenhaften als feinkomischen Stoff hat Schubert erst durch seine Musik in eine höhere Sphäre gehoben. Sie strahlt in dem hellsten sonnigsten Glanz, der in seinen glücklichsten Stunden über seine Individualität ergossen war. Das erste Duett zwischen Isella und Udolin: „Sie ists", ist ebenso stimmungs- und effektvoll, wie künstlerisch vollendet ausgeführt. Die Einleitung verarbeitet äußerst zartsinnig die Gesangsphrase der Worte: „Es ist nun schon ein langes Jahr" und zwar ganz wieder im Sinne der Situation als Imitation in der Ober- und Unterstimme und bereitet so den Eintritt des „Sie ists! Er ists" wirkungsvoll auf dem Dominantakkord der Dominanttonart vor. Nicht weniger sinnig wie wirkungsvoll ist auch die Wiederholung der ganzen ersten Gesangsphrase in der Umkehrung. Im weitern Verlauf wird die Wirkung vielleicht etwas dadurch beeinträchtigt, daß die Instrumentalbegleitung vielfach den Gesang überwuchert und häufig interessant melodisch geführt ist, wo die Singstimme nur nackt rezitirt und deklamirt, wie bei der Stelle: „Die Zeit der Trennung liegt im Rücken". Aeußerst wahr und überaus feinkomisch ist das neckische Examen „Hast du meiner oft gedacht?" wobei die Instrumentalbegleitung wieder durch manche Feinheit den Gesang ergänzt und erläutert. Die nachfolgende Romanze der Helene: „Ich schleiche bang und still herum" gehört zu Schuberts besten Gesangskompositionen. Die beiden folgenden Nummern, zur Verschwörungsscene gehörig, sind des größten Meisters der feinen musikalischen Komik würdig. Beim Chor der Frauen: „Ihr habt auf eure Burg entboten" wirken namentlich wieder die Instrumentaleinleitung und die Begleitung mit dem prächtig persiflirten Marsch hochkomisch. Um die Persiflage zu vollenden, geht das Marschtempo, den handeln-

den Personen wie der Situation ganz entsprechend, in den Polonaisenrhythmus über. Und auch als die Sache ernsthafter wird, im Allegro, bleibt der Tanzrhythmus noch vorherrschend. Gerade diese Behandlung hat eine unverständige Kritik dem Meister zum Vorwurf gemacht und doch ist sie die einzig entsprechende, dem Text und der Situation gemäße. Auch der anschließende Verschwörungschor: „Ja, wir schwören" wirkt mit seinem komischen Ernst fein humoristisch und diese Wirkung wird durch den Schluß im $^6/_8$-Takt: „Nur Muth, nur Muth, dann harrt süßer Lohn" noch gehoben und verstärkt. Vielleicht beeinträchtigt es den Erfolg des Ganzen, daß der nun folgende Marsch und Chor der Ritter nicht heroischer und vor allem brillanter gehalten ist, und selbst die folgende Scene mit Udolin und den Rittern „Verrätherei hab' ich entdeckt" müßte etwas ernsthafter, nicht so leicht spielend erfaßt werden. Zwar wird diese Scene besonders wieder durch die pikante Instrumentalbegleitung reizvoll wirksam; aber es war für den Erfolg der ganzen Operette vielleicht vortheilhafter, wenn der Komponist sich in diesen beiden Nummern weniger von der Idee der komischen Oper leiten ließ. Die Ritter kommen aus ernsthaften Kämpfen heim und dürften noch wenig zu Possen aufgelegt sein. Vortrefflich ist wieder die nächste Scene: die Begegnung der Ritter mit den Frauen. Gleich die Einleitung charakterisirt die beiden Parteien, das etwas brutale Auftreten der Männer und — im Polonaisenthema — die, trotz des Racheplans mit allem Liebreiz bewillkommnenden Frauen. Und auch im weitern Verlauf geht dem Komponisten nicht ein Zug verloren: wie die Frauen sich im Stillen ihrer Männer herzlich freuen, und wie diese ihnen viel lieber um den Hals fielen, wie aber schließlich doch wieder der brutale Vorsatz, den Frauen ihren Racheplan zu vergelten, die Oberhand gewinnt, das wird in der Musik viel feiner und treuer charakterisirt, als im Text; und in dieser

Weise wird die Operette zu Ende geführt. Es ist bekannt, daß sie erst lange nach des Verfassers Tode auf die Bühne gelangte und überall lebhaften Beifall errang. Dauernd sich in der Gunst des Publikums zu erhalten, vermochte sie hauptsächlich deßhalb nicht, weil ihr jene blendenden Effekte fehlen, durch welche zumeist das Interesse im größten Theil des Theaterpublikums rege erhalten wird. Für die Entwickelung des neuen Opernstils hätte sie ungleich erfolgreicher werden müssen, wenn, wie hier gezeigt worden, nicht die Opernkomponisten vorwiegend diese Wirkung durch äußere Effekte gesucht hätten. Schubert zeigte in dieser Operette, wie durch die neue Liedgestaltung auch die Oper zu erhöhter individueller Wahrheit des Ausdrucks gelangen könne, und es blieb nur die Aufgabe zu erfüllen, die vereinzelten lyrischen Ergüsse zu Charakteren zusammenfassen, um ihnen die rechte dramatische Wirkung und Bedeutung zu geben und auf diese Weise den neuen Opernstil zu finden.

Weil das auch Robert Schumann (1810—1856) nicht vermochte, ist seine Oper „Genoveva" wol zu einem Meisterwerk in Bezug auf psychologische Entwickelung geworden, nicht aber zu einem dramatischen Kunstwerk, in welchem Personen und Handlung uns in ihrer leibhaftigen Wesenheit lebendig entgegentreten.

Schon die Wahl gerade dieses Stoffes zeigt, daß Schumann über das Wesen der dramatischen Stoffe nicht zur rechten Klarheit gekommen war. Einzelne ergreifende und selbst dramatische Scenen, welche irgend ein Vorgang darbietet, vermögen noch nicht, ihm ein so erhöhtes Interesse zu geben, daß er sich für eine wirksame Darstellung eignet. Hauptbedingung aber ist, daß ein dramatischer Stoff unser ganzes und vollstes Interesse gewinnt. Ein an sich unbedeutender Stoff kann bei der novellistischen oder epischen Behandlung durch die Art derselben anziehender gemacht werden. Besondere Feinheit in der

Ausführung der Einzelheiten verleihen hier selbst an sich unbedeutenden Vorgängen erhöhten Reiz. Die dramatische Darstellung dagegen erfordert einen an sich interessanten Stoff. Das was als wirklich geschehend vor unsern Augen dargestellt werden soll, muß als Ereigniß schon eine Bedeutung haben, welche seine Darstellung rechtfertigt. Eine solche aber hat die Sage von der Genoveva nicht, am wenigsten in der Fassung, welche ihr Schumann gab. Er hatte bekanntlich zwei Entwürfe, die ihm Robert Reinick verfaßt hatte, unter theilweiser Benutzung der Bearbeitungen derselben Sage von Tieck und von Friedrich Hebbel so überarbeitet, daß Reinick sich nicht mehr als Verfasser des Textbuchs bezeichnen lassen mochte. Der ganze Stoff ist in einzelne, mehr lyrische Partien von ihm aufgelöst; die einzige, mehr dramatisch angelegte Scene, in welcher die wüste Rotte der Burgleute in das Schlafgemach der Dulderin Genoveva dringt, den alten Drago tödtet und die Pfalzgräfin, sie in brutalster Weise beschimpfend, davonschleppt, ist zu widerwärtig, um zu interessiren.

Wie der Meister so schon das Wesen der wirklich dramatischen Stoffe nicht recht erkannte, so verkannte er die eigentliche Bedeutung der dramatischen Musik. Seit Beethoven hatte sich wol kein ihm ebenbürtiger Meister der Oper zugewandt, aber keiner mußte auch schmerzlicher empfinden, wie er, daß die lyrische Beschaulichkeit nicht vermögend ist, die Bedingungen der dramatischen Musik zu erfüllen. Kaum ein anderer Meister durfte vermögend sein, die verzehrende sündhafte Glut Golos mit glühenderen Farben zu malen; keiner wol besaß mehr Mittel zum vollendeten Ausdruck der reinen Liebe der Genoveva und ihres Gemahls und auch in Bezug auf jene Malereien, durch welche er uns in die Zeit ritterlicher Minne und glaubensstarken Heldenmuths versetzt, wird er kaum von Carl Maria von Weber übertroffen. Auch die realistisch derben Kriegerchöre, wie der

verführerische Spuk, mit dem Margarethe den Golo und den Grafen bethört, sind schwerlich treuer und wahrer hinzustellen. Allein alle diese vortrefflichen Einzelschilderungen stehen meist unvermittelt neben einander. Dem Meister entgeht kein irgendwie bedeutsamer psychologischer Moment; er erfaßt jeden einzelnen mit der ihm eignen Sorgfalt und Treue, aber er vergißt, sie unter einander in Beziehung zu setzen. Damit bringt er uns die psychologische Grundlage zu vollständigem Erfassen nahe, aber nur in einzelnen Zügen, nicht in zur Einheit gefaßten Charakteren, wie es das Drama verlangt. Damit verliert das Werk den eigentlichen Reiz, und da er die äußerlich wirkenden Mittel der modernen Oper verschmähte, schmälert er sich den Erfolg.

Mit mehr Glück verfolgte diese Richtung Hermann Götz (1840—1876) in seiner Oper „Der Widerspenstigen Zähmung", welche überall die Gunst, wenn auch nicht des großen, so doch des feiner gebildeten Publikums gewann. Daß hierzu der Stoff wesentlich mit beiträgt, ist klar, um so mehr, als er die Betheiligung der Musik an der dramatischen Darstellung vielfach direkt herausfordert und als sein Gefüge die einheitlichere Entwickelung auch der Musik wesentlich erleichtert und befördert. Wenn diese Oper nicht die allgemeine Gunst des Publikums gewann, die doch der Stoff seit Jahrhunderten schon besitzt, so liegt der Grund wol hauptsächlich darin, daß ihr der größere sinnliche Reiz mangelt, der auch die Massen bezwingt. Götz deklamirt seine Rezitative und singt seine Melodien immer der Situation und der jeweiligen Stimmung entsprechend, aber in der etwas spröden Weise des Anempfinders, nicht des unmittelbar aus dem innersten Born einer tiefen Empfindung schöpfenden Meisters.

Das gilt in fast höherem Grade noch von Carl Reinthalers (1822) Oper: „Käthchen von Heilbronn". Auch seine

Musik, so ansprechend und edel gehalten sie ist, hat nicht vermocht die gleiche Gunst zu erwerben, wie das gleichnamige Schauspiel des genialen Dichters Heinrich von Kleist, welchem der Operntext nachgebildet ist. Auch Reinthaler folgt der eben charakterisirten Richtung, aber mehr mit feinem Kunstverstande, als mit frei schöpferischer Phantasie oder Empfindung, und so bleibt er hinter der Wirkung des rezitirenden Dramas zurück, in welchem Phantasie und Empfindung die treibenden Mächte bilden.

Weniger noch als diese Vertreter der durch Schubert angegebenen Richtung der Entwickelung der dramatischen Musik, vermochten die Opernkomponisten entscheidendere Bedeutung zu gewinnen, welche Richard Wagners Bahnen folgten, wenn auch einzelne wie Edmund Kretschmer und Carl Goldmark größere Augenblickserfolge errangen.

Die Oper von Kretschmer: „Die Folkunger" hat sich, trotz ihres recht dürftigen und auf unwahrscheinlichen Voraussetzungen aufgebauten Stoffs, längere Zeit auf dem Repertoir erhalten, weil der Komponist geschickt den namentlich durch Wagner geschaffenen äußern Apparat der modernen Oper zu handhaben versteht. Seine zweite Oper: „Heinrich der Löwe", zeigte das nicht weniger, aber da sie auch nicht mehr brachte, vermochte sie selbst die Freunde der erstgenannten Oper nicht weiter zu interessiren.

Das Textbuch zu Goldmarks „Königin von Saba" leidet an ähnlichen Gebrechen wie das zu „Die Folkunger." Es ist doch kaum zu glauben, daß sich ein bedeutender Kriegsheld wiederholt in derselben plumpen Weise durch dasselbe Weib betrügen und verrathen läßt, ganz gewiß aber ist ein solcher keiner dramatischen Verwendung fähig. Trotz dieses Kardinalfehlers, an welchem die Oper krankt, hat auch sie auf einer Reihe von Bühnen andauernd Platz gewonnen, zum Theil ihrer scenisch

reizenden Ausstattung halber, hauptsächlich aber wol deßhalb, weil auch Goldmark mit großem Geschick und mit größerer sinnlich wirkender Gewalt die gesammten Mittel der modernen Oper behandelt. Goldmark wandelt die Bahnen Wagners und er weiß zugleich, wie das im Stoff bedingt ist, seiner klangvollen Harmonik und der sinnlich berauschenden Instrumentation durch national gefärbte Melodien erhöhten Reiz zu geben.

Das ist es auch, womit Anton Rubinstein hauptsächlich eine Ausnahmestellung unter den jüngern Opernkomponisten gewonnen hat, und, wenn auch nicht andauernde, Erfolge errang. Seine Vorliebe für nationale Musik hat ihn wahrscheinlich vielfach bei der Wahl der Stoffe zu seinen Opern bestimmt, die eigentlich niemals eine glückliche war. In „Die Kinder der Haide", Rubinsteins erste Oper, sind die Zigeunerscenen mit ihren originell gefärbten Melodien die wirksamsten.

Dies eigenthümliche Kolorit veranlaßte ihn wahrscheinlich auch dazu, „Feramors" zu komponiren, ein Stoff, der sich nur für das Epos, nimmer für eine dramatische Bearbeitung eignet und dem Komponisten im Grunde nur Gelegenheit zu allerlei dekorativer Malerei gibt, die Rubinstein auch mit großer Sorgfalt zu packender Wirkung ausführt.

Höher geartet erscheint seine Oper „Die Makkabäer", in welcher sich mehr individuell gezeichnete Charaktere auf dem mit großem Geschick und größter Treue gemalten nationalen Hintergrunde abheben. Die rechte Beseelung fehlt freilich auch ihnen und sie zeigen, daß Rubinstein auch seine Personen wie ihre Umgebung mehr mit der Phantasie als mit dem Herzen erfaßt, weßhalb der Erfolg immer nur ein sehr getheilter sein muß; das haben auch seine spätern Opern bezeugt; keine hat den Erfolg aufzuweisen, den seine Instrumentalwerke, namentlich einzelne Symphonien errangen.

Empfindlichen Schaden hat die Entwickelung der drama-

tischen Musik in unserer Zeit durch das Ueberwuchern der fast zur Posse degradirten Operette erdulden müssen. Seitdem J. J. Offenbach (1819—1880) die leichte aber immer noch noble Weise seiner Musik zu „Die Verlobung bei der Laterne" bis zum leichtfertigsten Cancan herab drückte und damit auch selbst in der Hausmusik Eingang fand, ist das Bedürfniß nach ernster, edler dramatischer Musik immer mehr geschwunden und die Operetten unserer Tage von Johann Strauß, Millöcker u. a., die zumeist alle auf Tanzmelodien beruhen, thun auch nichts dazu, um es wieder zu heben. Es wäre thöricht, das Genre an sich zu verdammen, die Unterhaltungsmusik hat auch ihre Berechtigung, und selbst auf der dazu bestimmten Bühne ist sie nicht zu tadeln; allein das Publikum selbst müßte sich davor bewahren, solche Unterhaltungsopern zu ihrem ausschließlichen Bedarf zu machen. Nur dadurch, daß sie selbst die Hausmusik zu beherrschen beginnen, wirken sie geschmack- und zugleich herz- und sittenverderbend, so daß sie mit allen Waffen bekämpft werden müssen, während sie in den ihnen eigens gewidmeten Stätten ihren Zweck immerhin erfüllen können, auf Stunden über die Sorgen des Lebens hinwegzuhelfen.

Die Vertreter der ernsten Richtung in der Entwickelung der dramatischen Musik aber mögen aus der Erscheinung die Lehre ziehen, daß, um das große Publikum zu gewinnen, um es anzureizen, daß es sich auch mit den ernsten und großen Zwecken dieses Lebens beschäftigt, man auch anziehende Formen wählen muß für das Darzubietende; Formen, mit denen es sich gern beschäftigt, um zu dem großen Inhalt zu gelangen. Der Grundsatz, daß das Kunstwerk sich selbst Zweck ist, gilt selbstverständlich auch für die Oper, wie für das Drama; der echte Künstler schafft zunächst nur getragen und getrieben von der in ihm lebendig gewordenen Idee, ohne Rücksicht auf den äußern Erfolg. Allein, indem er diese zur äußeren Erscheinung

bringt, will er sie zum Gemeingut nicht nur seiner Stammesgenossen, sondern, wenn möglich, der ganzen Welt machen. Dazu aber ist es erforderlich, daß er für seine Darstellung, selbstverständlich ohne die ursprüngliche Idee zu schädigen, die rechte aber zugleich allgemein verständliche Form sucht. Dann gewinnt diese nicht nur kunst-, sondern auch kulturgeschichtliche Bedeutung und so nur erfüllt der Künstler seine Mission nach allen Seiten.

Es erscheint dies für das dramatische Kunstwerk um so mehr geboten, als das Theaterpublikum in der Regel aus den verschiedensten, die mannigfachsten Anforderungen an die Kunst stellenden Schichten der Gesellschaft zusammengesetzt ist. Von jenem naiven Zuschauer, der nur Befriedigung seiner Schaulust sucht, bis hinauf zum überreizten Hörer, welcher nur noch in den mit höchstem Raffinement ausgeführten Effekten die gesuchte Aufregung findet, sind hier meist alle Geschmacks- und Gefühlsrichtungen vertreten. Es kann nun nimmermehr Aufgabe der Kunst und des Kunstwerks sein, ihnen allen zu genügen; allein diese Verschiedenartigkeit der Interessen, denen vor allen auch die Oper dienen soll, lassen es als ganz besonders geboten erscheinen, daß sie, ohne ihre künstlerischen Ziele auch nur auf einen Augenblick aufzugeben, doch in einer selbst das große Publikum ansprechenden und anreizenden Form erscheint. Um dies für das Kunstideal zu erziehen und heranzubilden, was doch immer als Hauptaufgabe aller dramatischen Darstellungen gilt, muß man es ihm in möglichst anziehender und anheimelnder Gestalt bieten, damit ihm dadurch die eingehendere Beschäftigung mit demselben erleichtert und lieb gemacht wird.

Das ist namentlich in unsern Tagen nur zu häufig übersehen worden. Der Künstler braucht keine Konzessionen zu machen an das niedrige Empfängniß- und Verständnißvermögen der Massen, wie die nur spekulirenden Lohnschreiber des Tages;

aber er kann seinem Kunstwerk recht wol eine Form geben, die allgemein verständlich wird, bei aller Tiefe und Mannigfaltigkeit des Inhalts.

Mehr wie bei jedem andern Kunstwerk gilt daher die Anforderung bei der Oper: auch das Publikum zu berücksichtigen, nicht so, daß man seinen niedern Bedürfnissen dienstbar sich erweist, dadurch wird das Kunstwerk herabgedrückt zum Produkt des Handwerks, sondern so, daß man ihm die höchsten Ideale in Formen zuführt, die er gern als solche aufnimmt, um damit den unvergänglichen Inhalt sich anzueignen.